



400  
F

# FILOLOGÍA

AÑO III

NÚMS. 1-2

ENERO-AGOSTO

1951

MINISTERIO DE EDUCACIÓN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD  
DE BUENOS AIRES

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA*

# FILOLOGÍA

DIRECTOR : A. ZAMORA VICENTE

EL INSTITUTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS de Buenos Aires publica, cuatrimestralmente, la revista FILOLOGÍA. Las páginas de FILOLOGÍA darán cabida a todo lo que pueda suponer una aportación al mejor conocimiento de la lengua y la cultura hispánicas, tanto en su aspecto peninsular como — y especialmente — americano. Asimismo publicará trabajos de interés románico general. Las colaboraciones se agruparán en las secciones acostumbradas de artículos, notas y reseñas

En los próximos números aparecerán los siguientes trabajos :

ALFRED DORNHEIM, *El cultivo de los agrios en la Huerta de Murcia.*

M. GARCÍA BLANCO, *Regache 'lacayuelo'. Un pretendido aragonesismo en Tirso de Molina.*

MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, *El Duque de Alba en el Romancero de Lope de Vega.*

YAKOV MALKIEL, *Los derivados ibero-románicos de p e t r ū n u s .*

GERHARD MOLDENHAUER, *Vossler hispanista.*

CLAUDIO SÁNCHEZ-ALBORNOZ, *De los banū-l-ajmās a los fijodalgos.*

EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO, *Elementos expresivos de La Vorágine.*

BERTA ELENA VIDAL DE BATTINI, *Extensión de la rr múltiple en la Argentina.*

MAX LEOPOLD WAGNER, *A propósito de algunas palabras gitano-españolas.*

A. ZAMORA VICENTE, *Arcaísmos del habla argentina.*

La INSTITUCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA ayuda económicamente a sufragar los gastos de FILOLOGÍA

Toda la correspondencia relativa a FILOLOGÍA debe dirigirse a Alonso Zamora Vicente, Director del INSTITUTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA, Reconquista 572, Buenos Aires

Los trabajos deben presentarse mecanografiados en su redacción definitiva

Los pedidos deben hacerse a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Reconquista 572, Buenos Aires

# FILOLOGÍA

AÑO III

NÚMS. 1-2

## MURCIA Y MORTERA

### DOS TOPÓNIMOS HIDROGRÁFICOS

El nombre de Murcia es el mayor tormento de los etimólogos. Francisco Cascales en sus *Discursos históricos de Murcia*, 1621, piensa en identificar la ciudad del Segura con la antigua *Murgis*, cosa por demás imposible, o en referirla a la *Venus Myrtia* que pudo dar nombre a la ciudad por la gran abundancia de murtas o mirtos que hay en las riberas del río. Miguel Casiri echó mano del árabe *murci* 'puente', etimología apoyada por Rodrigo Amador de los Ríos en su *Historia de la provincia de Murcia*. Miguel Cortés López en su *Diccionario geográfico*, 1836, sabe como cosa muy cierta y clara que el río Segura, antiguamente llamado *Tader*, recibió un muro de contención por obra de los cartagineses, el cual de llamarse *Murus Tader* pasó a *Mur-Tad* y « suavizándose » este nombre se dijo *Murcia*. Modernamente estas ineptias vienen a ser sustituidas por una etimología asentada en fundamentos históricos y hoy recibida generalmente; Murcia no figura en ningún autor de la Antigüedad, es ciudad musulmana nueva, fundada por el emir Abderrahman II en 831<sup>1</sup>, natural es que tenga nombre árabe, y Miguel Asín en su *Contribución a la toponimia árabe de España*, 1940, interpreta como forma participial árabe *mursiya*, significando « afincada, fija, firme ».

Pero un motivo de duda fué para mí el ver ese nombre de Murcia usado en otro pueblo que no es de presumir sea de origen ára-

<sup>1</sup> E. LÉVI-PROVENÇAL, *La Péninsule Ibérique au Moyen Âge d'après Ibn Abd al-Munim al-Himyari*, Leiden, 1938, pág. 218.

be : *Castrillo de Murcia* en el partido de Castrogeriz (Burgos) ; y después el ver usado el mismo nombre como calificativo del sustantivo « agua » : *Aiguamurcia* en la provincia de Tarragona, nombre que se contrapone al de *Aiguaviva*, pueblo próximo a Aiguamurcia en la misma provincia de Tarragona, existiendo otro Aiguaviva en la provincia de Gerona, y otros Aguaviva en Soria y en Teruel. Esta contraposición es más expresiva en los países vecinos : en Portugal *Agua Morta* en Porto, *Mortagua* en Viseo y Portalegre, *Morta agua*, año 1192 <sup>1</sup>, frente a *Aguas Vivas* en Bragança y en Santarem ; en Francia *Aigues-Mortes* en Gard, *Morteuves* en Eure-et-Loir, *Morteve* en Charente, *Morteau* en Doubs y en Haute-Marne <sup>2</sup>, frente a *Aigues-Vives* en Gard, *Ariège* en Aude, en Haute-Garonna, en Hérault.

*Aiguamurcia* es pues aqua murcida <sup>3</sup> 'agua perezosa', quieta, detenida. Queda por averiguar si, cuando falta el sustantivo agua, el nombre responde a condiciones del lugar, más claras que las aludidas en la etimología árabe « afincada, fija, firme ». La respuesta es afirmativa, a lo que podemos saber. *El Castrillo de Murcia* está situado sobre terreno aguanoso en la cuesta terminada en « un valle que forma hondonada... frío, húmedo de poco suelo... y una pradera poco abundante en yerba, de mal pasto, por ser muy húmeda y fría » <sup>4</sup>. En cuanto a la ciudad de *Murcia* sabido es que el río Segura, que riega su territorio « a la manera del Nilo de Egipto », según dice un geógrafo árabe <sup>5</sup>, forma un valle pantanoso, de que son testigo los arrozales de Calasparra ; la de-

<sup>1</sup> En el *Onomástico medieval portugués de Cortesão*. Las formas *Mortalaga* 988, *Mortalago* 985, río, *Mortalazelio* 985, son difíciles de explicar. J. PIEL, *As Aguas na Toponímia* (en el *BdF*, 1948, VIII, pág. 308), supone una forma primitiva \**Mortolago*, de donde \**Mortoago* > \**Mortago*, y, por etimología popular, *Mortagua*; Piel recuerda el francés *Mortaigue* y rechaza la analogía. Sin embargo, es difícil rechazarla dadas las dificultades fonéticas apuntadas. No sé si es segura la identificación de las formas antiguas con el nombre moderno. La tautología de \**mortuus lacus* es otra dificultad. La etimología propuesta por J. da Silveira, *mortale aqua*, está bien rechazada por Piel.

<sup>2</sup> A. LONGNON, *Les Noms de Lieu*, 1929, pág. 605.

<sup>3</sup> Ya indicado por M. DE MONTOLÍU, en el *BDC*, 1922, pág. 19 a.

<sup>4</sup> *Diccionario geográfico de P. MADRIZ*.

<sup>5</sup> *Ibn Abd al-Munim* citado (en LÉVI-PROVENÇAL, pág. 219).

secación actual del suelo de la ciudad se debe al malecón que sirve de paseo y a los trabajos de canalización en las acequias de riego. Aun así, tristemente famosas son las fiebres palúdicas que en la huerta murciana dominan, y las inundaciones del Segura, ese Nilo no sujeto a periodicidad; todo el subsuelo de Murcia es fangoso y a los 20 metros de profundidad el fango es más fluido que a los 10 <sup>1</sup>. Nada sabemos de las condiciones naturales de otro lugar llamado *Mursia*, en Vall de Alba, aldea de Villafamés, provincia de Castellón <sup>2</sup>. La fundación de Abderrahman II tomó pues el nombre romano que tenía el poblado preexistente, insignificante hasta entonces. Otro ejemplo de semejantes ciudades nuevas con denominación antigua es Badajoz, cuyo nombre suena por primera vez en la historia en 875, como sede del renegado Aben Meruán, rebelde contra el emir de Córdoba; y Badajoz no es nombre árabe, sino prerromano.

El adjetivo sustantivado *murcidus* subsiste en Galicia, *murcio*, « humedad o principio de corrupción que se observa en la carne por curar », según define el *Diccionario* de Cuveiro Piñol, 1874, y copia el de Valladares, 1884. Este paso del significado de 'agua estancada' al de 'humedad' se ve también en los topónimos que a continuación consideramos.

Partiendo ahora de los topónimos *Mortagua*, *Agua Morta*, arriba citados, pasamos al adjetivo sustantivado *Morta* en Evora, *Mortas* en Braga; *Muerta* caserío de Roda en el partido de Benabarre, Huesca; *Mortes* en Lérida. En Italia hay lugares llamados *Morta* en Calabria y en Córcega, hallándose en uso el apelativo *la morta*, *acqua morta*, *una morta d'akua* en Lombardía con el significado de 'laguna' <sup>3</sup>; véanse con ese significado en Du Cange las voces *morta* y *mortua aqua* halladas en documentos de los siglos XIV y XV.

<sup>1</sup> Un gran edificio muy pesado hubo que cimentarlo sobre placas flotantes de hormigón armado, según informes del arquitecto Luis Menéndez Pidal.

<sup>2</sup> Señalada (como topónimo árabe, claro es) por M. SANCHÍS GUARNER, *Introducción a la historia lingüística de Valencia*, 1949, pág. 87.

<sup>3</sup> En JABŞAG-JUD, *AIS*, III, mapa 432.

<sup>4</sup> La forma *Martis aqua* debe ser de formación erudita, y no al contrario como dice el documento.

Un derivado femenino, *mortera*, es abundante en el Noroeste de la Península : « *eclesiam Sancti Romani cum sua villa integra et suis adjacenciis et piscacionibus et apostalegas et cum mortera paramora (pasamora?) ab integro... Roboreto cum suis adjacenciis sive et mortarias* », año 1100, Oviedo, *Becerro Gótico*, fol. 75 v. ; « *uillas cum... montes, venationes, açtoreras et gauilanceras, morteras et bustalegas* », año 1106, id., id., fol. 13-14 ; nombre que atendiendo a las condiciones naturales de algunos topónimos modernos creo signifique 'prado abundante en aguas' <sup>1</sup>. Hoy no se conserva este uso apelativo o común <sup>2</sup>. Como topónimo hallamos *Mortaria*, año 1008, *Morteira*, año 1058 (ambos en el *Onomástico de Cortesão*), hoy *Morteira* en el distrito de Braga ; *La Morteira* en Orense ; *La Mortera* cinco lugares de este nombre en Oviedo, *Relayo o Mortera*, *Las Morteras*, *Morteras*, también en Oviedo ; *Mortera* en Santander, lugar nombrado en un documento del año 1001 tres veces bajo la forma de *Mortera* y una vez *Morteira* <sup>3</sup> ; aun hoy el terreno de la finca principal de ese pueblo ha exigido obras importantes de saneamiento, por ser fácilmente inundable <sup>4</sup>.

En la toponimia menor del Noroeste peninsular debe repetirse bastante el mismo nombre ; en Pajares de Lena (Oviedo) el prado vecinal se llama *La Mortera* y abunda en llamargos o tollas.

En Italia, donde abunda *Acquaviva*, *Acquevive*, sólo podemos citar *Mortera* barrio de Avigliana en Torino y *Mortara* en Pavía a cuyo nombre quiere dársele una alta explicación histórica, creyendo que alude a la gran mortandad de la batalla de 774 o que es deformación de Marte, deformación con que también se pretende explicar otros topónimos derivados de *morta* <sup>5</sup>.

<sup>1</sup> En el *Gloss.* de Du CANGE se recoge de un documento francés de 1279 la voz *Morteria* usada en plural y se le atribuye el significado de 'palus, locus ubi aqua stagnat'.

<sup>2</sup> El *Dicc.* manuscrito de JUNQUERA HUENGO (que poseo) y el de RATO, registran la voz, pero no le dan significación ninguna, porque no la conocen.

<sup>3</sup> En el *Libro de regla de Santillana*, publicado por E. Jusué, 1912, pág. 53. SOTA, *Príncipes de Asturias*, 1681, pág. 640, pone tres veces *Mortaria* y una *Mortera*, siguiendo un original distinto.

<sup>4</sup> Informe del señor Duque de Maura, Conde de La Mortera.

<sup>5</sup> Un documento francés falsea así las cosas : « in loco qui antiquitus *Martis aqua*, novitatis depravatione appellatur *Mortua-aqua* », en Du CANGE s. v. *mortua-aqua* (y comp. s. v. *morta* el caso de *Marteau* por *Morteau*, que debe tenerse presente para el § 2578 de Longnon, sobre otros *Marteau*).

El masculino *Mortciro*, que se halla en Lugo, debe tener otro significado. Es verdad que en el *Glosario* de Du Cange se registra *mortarium* atribuyéndole el significado de 'estanque, receptáculo de agua estancada', según un documento francés de 1137: « *mortarium* de Vinccio, cum *mortua aqua* quae dicitur Rannus ». Pero esa significación no conviene a la palabra usada en un documento de 1210, procedente de Santoña (Santander), donde se cruzan o asimilan el derivado de *m o r t a r i u m* con el de *m o r t u o r i u m* (o de *m o r t u o r u m*?), pareciendo indicar la condición jurídica de ciertas heredades: « el solar de don Cristóvalo es *de mortuoro*. El solar de Martín Uicentez es *de mortuoro*... Una tierra *en mortero* de Sancti Iohanes »<sup>1</sup>; este documento es una pesquisa sobre heredades monacales usurpadas por gentes seculares. En Portugal abunda el topónimo *Mortorio*, *Mortuorio*, *Mortorios*, *Mortuorios*. Alfonso VII en 1131 dona al monasterio de San Vicente de Oviedo « *totos illos mortorios rengalengos* qui sunt in supradicto valle de Nembro »<sup>2</sup>, por donde parece que la heredad *mortoria* podía ser realenga como opuesta a abadenga o eclesiástica.

R. MENÉNDEZ PIDAL.

<sup>1</sup> En los *Documentos lingüísticos de Castilla*, 1919, 4º, 47 y 57. Un lugar *Mortuera* figura en término de Lara (*Cartulario de Arlanza*, pág. 32); derivaría de *m o r t u a r i a*, si no es error de lectura por *Morcuera*. Entre los mozárabes toledanos, un tributo a la muerte de una persona se llamaba *mizcal almortuorum* (GONZ. PALENCIA, *Los Mozárabes*, III, 1928, págs. 419 y 426, línea 7).

<sup>2</sup> *Cartulario de San Vicente de Oviedo*, publicado por el padre L. Serrano, 1929, pág. 167.

# SOBRE PAREMIOLOGÍA MUSICAL PORTEÑA

## BAILES E INSTRUMENTOS EN EL HABLA BONAERENSE

*A Martha y Haroldo, mis hermanos*

Paremiología es palabra de contenido anchísimo y difícil deslinde; hasta el campo interno de su estudio es de confusa nomenclatura: dicho, refrán, adagio, proverbio, sentencia, paremia, gnome, varían de significación casi para cada autoridad<sup>1</sup>.

Estas notas se proponen agrupar algunas expresiones porteñas vinculadas con la música. Paremiología está empleada aquí en su acepción más vasta, y considera el uso traslaticio de vocablos, frases y refranes que parten de la música o arriban a ella, o han tenido con ella algún contacto — sea cual fuere su mutua dependencia, y aunque sólo se trate, en más de una ocasión, de una pura homofonía. Razones de espacio nos limitan hoy a la danza y los instrumentos.

Esto, en cuanto a lo de paremiología. Porteña significa que nos limitamos a las expresiones en uso *aquí y hoy*; sus antecedentes

<sup>1</sup> Uno de los más recientes ensayos de clasificación es el de Luis ALBERTO ACUÑA, *Catalogación del material paremiológico. (De los refranes, proverbios, adagios, apotegmas, aforismos, frases proverbiales y modismos)*, en *Revista de Folklore*, Bogotá, n° 4, págs. 1-11, febrero de 1941. La mejor obra de carácter general sobre esta materia sigue siendo la de ARCHER TAYLOR, *The Proverb*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1931; los dos catálogos de García Moreno son la mejor fuente bibliográfica en castellano para este tema. El trabajo más importante sobre paremiología musical es el de Kastner, citado en nuestra bibliografía; y hasta la aparición de la obra de Ricart (ídem) sólo se contaba en castellano con algunos cortos artículos de lexicógrafos musicales, como Pedrell o Lacal.

y su empleo literario o en documentos escritos respõnde solamente al deseo de reforzar con testimonios documentales el hecho tradicional que recogemos ; hemos preferido una ordenación temática a la mera presentación alfabética, con el fin de evitar llamadas y referencias en determinados cruces.

No podemos terminar esta advertencia sin manifestar públicamente lo mucho que estos apuntes deben a nuestro amigo el doctor Luis M. Baudizzone, tan enterado amateur de nuestras cosas. El doctor Zamora Vicente ha señalado, explícitamente o con un asterisco, las expresiones usuales en España que no aparecen registradas en fuentes bibliográficas, y ha propuesto enmiendas y correcciones al texto general ; Andrés Ramón Vázquez lo ha revisado sugiriendo numerosas adiciones. Quede constancia de nuestro agradecimiento por su generosa y eficiente ayuda.

### ABREVIATURAS BIBLIOGRÁFICAS

Las otras autoridades se citan por entero en el texto.

- Ac. — *Diccionario de la Lengua española*, publicado por la Real Academia, Madrid, 1939.
- ARRAZOLA. — Roberto Arrazola, *Diccionario de modismos argentinos*. Buenos Aires, Ed. Colombia, s. f. [1943].
- ARTHABER. — A. Arthaber, *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali italiani, latini, francesi, spagnoli, tedeschi, inglesi, e greci antichi*. Milano, Hoepli, s. f. [1920].
- AYESTARÁN. — Lauro Ayearán, *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*, I, 1812-1838. Montevideo, Imp. « El Siglo Ilustrado », 1950.
- BELDA. — Joaquín Belda, *El compadrito*. Madrid, Hispania, s. f. [la novela está fechada en 1919].
- BERMÚDEZ. — Washington P. Bermúdez, *Lenguaje del Río de la Plata*. Tomo I. Buenos Aires, Imp. de L. J. Rosso y Cía., s. f. [1916 ?]. (Sólo hemos podido consultar un ejemplar cuyas entregas llegan hasta la página 212.)
- BONET, *Absurda*. — Carmelo M. Bonet, *Historia de una pasión absurda*. Buenos Aires, Librería del Colegio, 1948.
- C. y M. — Cotarelo y Mori, *Colección selecta de Antiguas Novelas Españolas*. Madrid, Vda. de Rico, 1906-1909 ; 11 vols.

- CANNOBBIO. — Agustín Cannobbio G., *Refranes Chilenos*. Santiago de Chile, Imp. Barcelona, 1901.
- CEJADOR, *Fras.* — Julio Cejador y Frauca, *Fraseología o estilística castellana*. Madrid, Imp. de la « Rev. de Arch., Bibl. y Museos », 1923.
- CIRO BAYO. — *Vocabulario Criollo-Español Sud-Americano*. Madrid, Suc. de Hernando, 1911 [1910].
- CIRO BAYO, *Rom.* — Ciró Bayo, *Romancerillo del Plata*. Madrid, Victoriano Suárez, 1913.
- CORREAS. — Maestro Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas...* 2ª ed., Madrid, Tip. de la « Rev. de Arch., Bibl. y Museos », 1924.
- CORTÁZAR. — Julio Cortázar, *Las puertas del cielo*, en su *Bestiario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1951.
- COVARRUBIAS. — Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona, Horta, 1943.
- CHENAUX ET CORNU. — *Una panera de reví Fribordzey*. En *Ro*, 1877, VI, 76 y sigs.
- DELLEPIANE. — Antonio Dellepiane, *El idioma del delito*. Buenos Aires, A. Moen, 1894.
- DONGHI. — Renata Donghi de Halperín, *Contribución al estudio del italianismo en la República Argentina*. Buenos Aires, Instituto de Filología, 1925.
- DRAGHI. — Juan Draghi Lucero, *Cancionero popular cuyano*. Mendoza, Best, 1938.
- FERNÁN CABALLERO. — Fernán Caballero, *El refranero del campo y poesías populares*. Madrid, Tip. de la Rev. de Archivos, 1912. 2 vols.
- FERNÁN CABALLERO, III. — Fernán Caballero, *Cuentos y poesías populares andaluces*. Madrid, Antonio Romero, 1907.
- FONTANELLA. — Agustín Fontanella, *Restauración*. Buenos Aires, Ivaldi & Checchi, 1901. [Aunque de pretensiones históricas, sus expresiones corresponden solamente a la época en que esta obrilla fué escrita.]
- FRAY MOCHO, *Cuadros*. — Fray Mocho, *Cuadros de la ciudad*. Buenos Aires-Barcelona, Unión Editorial Ibero-Americana, s. f.
- FRAY MOCHO, *Cuentos*. — Fray Mocho, *Cuentos de Fray Mocho*. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1920.
- FRAY MOCHO, *Memorias*. — José S. Álvarez (Fray Mocho), *Memorias de un Vigilante*. Precedido por un juicio de Francisco de Veyga. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1920. [La carta de Veyga, Profesor en Medicina Legal, agradece la obra que bajo el « pseudó-

- nimo de *Fabio Carrizo*, acaba usted de publicar »; y está fechada en 6 de octubre de 1897.]
- GÁLVEZ, *Historia*. — Manuel Gálvez, *Historia de Arrabal*. Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1922.
- GARCÍA, *Memorias*. — Juan Agustín García, *Memorias de un Sacristán*. 2ª ed., París, A. Donnamette, 1908.
- GARZÓN. — Tobías Garzón, *Diccionario Argentino*. Barcelona, Imp. Elzeviriana de Borrás y Mestres, 1910.
- GHIRALDO, *Alma*. — Alberto Ghirardo, *Alma Gaucha*. Drama en 3 actos y 6 cuadros. Buenos Aires [Est. Tip. Pistritto y Malena], 1907.
- GIL DE OTO. — Manuel Gil de Oto, *La Argentina que yo he visto*. Barcelona, s. ed., 1917.
- GÜIRALDES. — Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires, Proa, 1926.
- IBÁÑEZ. — *Refranes Castellanos*, coleccionados por M. Ibáñez. Copia ms. Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, M. 2-33, Secc. Zuberbühler.
- IGLESIAS PAZ. — César Iglesias Paz, *El Complot del silencio, El señuelo, El pecado original, A liquidar tocan*. (Tomo III de las *Obras completas*). Buenos Aires, La Cultura Argentina [En todas las demás partes del volumen — salvo la portada, reproducción fiel de la cubierta — el título de la obra es: *A liquidar tocaron*], 1925.
- KASTNER. — George Kastner, *Paremiologie Musicale de la langue française*. París, Brandus et Dufour-Aubry, s. f. [1866].
- KAYSERLING. — M. Kayserling, *Biblioteca Española-portuguesa-judaica... Avec...une collection des proverbes espagnols*. Strassburg, Trübner, 1890.
- LAFERRÈRE. — Gregorio de Laferrère, *Locos de verano*. Buenos Aires, Emecé, 1944. (Estrenada en 1905.)
- LAFUENTE Y ALCÁNTARA. — Emilio Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular*. Madrid, Bailly-Baillière, 1865. 2 vols.
- LACAL. — Luisa Lacal, *Diccionario de la Música*. 3ª ed., Madrid, Tip. de San Francisco de Sales, 1900.
- LIÑÁN Y VERDUGO. — Antonio Liñán y Verdugo, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte*. Madrid, Imp. de « Rev. de Arch., Bibl. y Museos », 1923. Biblioteca selecta de clásicos españoles publicada por la Real Academia.
- LYNCH, *Raquela*. — Benito Lynch, *Raquela*. 3ª ed., Buenos Aires, Anacón, s. f. [1931].
- MALARET. — Augusto Malaret, *Diccionario de Americanismos*. 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, s. f. [1946].

- MÉNDEZ CALZADA, *Jesús*. — Enrique Méndez Calzada, *Jesús en Buenos Aires*. Buenos Aires, « Buenos Aires », Cooperativa Editorial Ltda. / Agencia General de Librería y Publicaciones, 1922.
- MOYA. — Ismael Moya, *Refranero*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, 1944.
- MUSO. — José Musso y Fontes, *Diccionario de las metáforas de la lengua castellana*. Barcelona, N. Ramírez, 1876.
- PAYRÓ, *Divertidas*. — Roberto J. Payró, *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*. Buenos Aires, M. Rodríguez Giles, 1911.
- PAYRÓ, *Ruinas*. — Roberto J. Payró, *Sobre las Ruinas...* Drama en cuatro actos. Nueva edición. Buenos Aires, García y Dazzo, [imp. en Barcelona] s. f.
- PEDRELL. — Felipe Pedrell, *Diccionario técnico de la música*. 4ª ed., Barcelona, Torres Oriol, s. f. Art. *Música (paremiología)*, págs. 302 y sigs.
- PÉREZ DE HERRERA. — Cristóbal Pérez de Herrera, *Proverbios Morales*. Madrid, 1733.
- RICART. — J. Ricart Matas, *Refranero internacional de la música y la danza*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña (Instituto « Bernardino de Sahagún »), 1950.
- RODRÍGUEZ MARÍN 1. — *Más de 21.000 refranes castellanos...* Madrid, Tip. de la « Rev. de Arch., Bibl. y Museos », 1926.
- RODRÍGUEZ MARÍN 2. — *12.600 refranes más...* Madrid, Tip. de la « Rev. de Arch., Bibl. y Museos », 1930.
- RODRÍGUEZ MARÍN 3. — *Los 6.666 refranes de mi última rebusca*. Madrid, C. Bermejo, 1934.
- RODRÍGUEZ MARÍN 4. — *Todavía 10.700 refranes más*. Madrid, Imp. Prensa Española, 1941.
- RODRÍGUEZ MARÍN, 1300. — *Mil trescientas comparaciones populares andaluzas*. Sevilla, Imp. de Francisco Díaz, 1899.
- ROSSI. — Vicente Rossi, *Folletos lenguaraces*. 1-24, y 25. Río de la Plata [Córdoba] 1939 y 1940.
- ROSSI, *Cosas*. — Vicente Rossi, *Cosas de Negros*. Río de la Plata [Córdoba, Imprenta Argentina], 1926.
- SÁNCHEZ. — Florencio Sánchez, *Teatro completo*. Buenos Aires, Claridad, s. f. [c. 1941] Biblioteca de obras famosas, vol. 63.
- SBARBI. — José María Sbarbi, *Gran diccionario de refranes*. 2ª ed. [1ª ed. argentina], Buenos Aires, Joaquín Gil, 1943.
- SBARBI (I a X). — *El refranero general español*. Madrid, Imp. de Gómez Fuentenebro, 1874-1878. 10 vols.

- SBARBI, Floril. — *Florilegio o ramillete alfabético de refranes*. Madrid, Imp. de Gómez Fuentenebro, 1873.
- SEGOVIA. — Lisandro Segovia, *Diccionario de argentinismos*. Buenos Aires, Coni, 1912.
- SELVA. — Juan B. Selva, *Modismos Argentinos*. En *BAAL*, XVII, n° 64, págs. 225-292 (abril-junio de 1948).
- VILLOLDO. — A. G. Villoldo, *Cantos populares argentinos*. Buenos Aires, N. F. P. G., [1910?].

## ORQUESOGRAFÍA

...rumorosas provincias de la danza...

LEOPOLDO MARECHAL.

### I. PASOS Y ACCIONES COREOGRÁFICAS

BAILAR, DANZAR, BAILE, DANZA, BAILONGO. — *Baile* y *bailar* son mucho más usuales que *danza* y *danzar*, de un estilo noble que el habla popular rehuye. Y aunque sinónimas, cada una de estas palabras arrastra una serie de connotaciones que las diferencian profundamente. Todo hablante intuye con claridad lo que separa a *baile* (*bailes de salón*) de *danza* (*danza clásica*), y el uso comercial de ambas palabras (*Academia, Escuela de...*) ilumina sin lugar a dudas sobre las funciones del instituto. Existe, además, otro tipo de diferenciación más sutil: el que separa, en estos casos, *baile* de *bailes*. La escuela o academia *de baile* se dedica a los de sociedad; la de *bailes* perpetúa el plural de las danzas clásicas. En cuanto a otras ramas coreográficas más cercanas de la danza llamada clásica que del baile de sociedad, usarán *baile* o *bailes*, o *danza*, según los casos: *baile español, bailes españoles*, nunca *danzas españolas*; sí, en cambio, *danzas regionales*. Existe la conciencia de que *danza* está vinculada con una acción estética estilizada, casi diríamos solitaria: aun en casos como *danza de negros* alude a la danza en sí; *baile* es la diversión, el hecho de bailar, la fiesta donde se baila<sup>1</sup>, y comienza fundamentalmente con la pareja

<sup>1</sup> En este último sentido, *baile* no es reemplazable por *danza*.

ANGELA. — Es un joven muy bien, a quien conocí en un baile de sociedad.

(LAFRANCA, 102. Entiéndase 'sociedad recreativa'.)

Hace algunos años, sin embargo, era usual la expresión « té danzante ».

de bailarines (*bailes de dos* se denominan los bailes de pareja). Y aunque en un estilo falsamente literario se hable de *danzas de salón* junto a *bailes de salón*, nunca se dirá *salón de danza* sino, siempre, *salón de baile*, salvo en el caso de salas destinadas a la enseñanza o ensayo de la danza clásica.

Sentada esta diferencia, *baile*, en virtud de su mayor uso y de su sinonimia inicial con *danza*, ha arrastrado en el habla porteña con la mayor parte del caudal paremiológico común, y aun con el propio de *danza*. Este proceso parece haberse iniciado hace ya tiempo; Correas, 375, da juntas dos expresiones: « Otro que bien baila. Otro que bien danza », la última de las cuales ha desaparecido de las colecciones paremiológicas más modernas.

*Danza* es (Ac., 2 fig. y fam.; Musso, 60) 'pendencia o riña'. *Baile* cobra también un sentido de desorden o de cosa imprevista que aparece en este pasaje de Fray Mocho:

Ahí tiene al de las canastas que usted dijo, fíjese con los ojos que mira a la ciudad... Parece que anduviese buscando las casas que va' comprar y ya verá cómo las halla y cómo todos esos pergenios que trai criando lo ayudan a' montonar... pero después va' ser el baile que no veremos ni usted ni yo.

*Cuadros, La bienvenida, 304.*

*Andar en la danza* (Ac.; Lacal, 341; Musso, 21; Pedrell). Usual también con *baile*. La forma española está empleada por Castillo Solórzano:

... y así los traía perdidos tras de sí. Entre más de ocho que andaban en la danza, había uno que...

*La niña de los embustes, en C. y M., III, 26.*

Significa 'estar metido en, participar de algún asunto', y más si es turbio.

*Armarse un baile*. El sentido de la frase porteña *Se arma cada baile* responde al de *danza* 'pendencia o riña', y al de *armarse* (Ac. *armarse, se armó la gorda*, etc.; frases usuales en nuestro país<sup>1</sup>). Una expresión ya en desuso es la que registra Vicente

<sup>1</sup> *Armarse* cobra aquí un sentido especial: 'hacerse de algo', 'recibir como regalo', 'hurtar', y, antifrásicamente, rehusar dar algo, en frases como *Te vas a armar*, equivalente a *Cualquier día* 'nunca'.

Rossi, 53 : *Componer un baile* (o sea descomponerlo) al comentar el pasaje de *Martín Fierro* :

Ya verán, si me dispierto,  
cómo se compone el baile.

También Rossi da (2, 52) el equivalente — empleado en *Martín Fierro* también, y ya no se lo oye — *empezar el pericón* :

áhi comienzan sus desgracias,  
áhi principia el pericón...

*Entrar en* (o *en la*) *danza*. Significa literalmente tomar parte en ella : así lo entiende Covarrubias, al agrupar ejemplos de *entrar* : « Entrar en casa, entrar en religión, entrar en juego, entrar en la danza ». Metafóricamente, la expresión se colorea por el sentido figurado de *danza* (Ac. 4. fig. y fam.) 'negocio o manejo desacertado o de mala ley...' y de *danzar* (Ac. tr. 3. fig. y fam. ; Sbarbi, *Dic.*, 312) 'mezclarse o introducirse en un negocio'.

— ¡ Mirá, largar mi tubo pa qu'entre en danza !... ¡ Cómo no !... ¡ Que baile en l'oscuro el meritorio si quiere... y tal vez me dé las gracias !...

FRAY MOCHO, *Cuentos, Del natural*, 71-72.

La frase *entrar en la danza* (Musso, 101-102 ; Pedrell ; Kastner, 602) se usa también con *baile*.

*Meter (meterse) en danza*. Es usual en Buenos Aires y en España (Ac. ; Correas, 609 ; Cejador, *Fras.*, II, 410, con tres ejemplos ; Laca, 392 ; Musso, 154 ; Pedrell ; Sbarbi, *Dic.*, 312). La usan Juan de Valdés (*Diálogo de la lengua* <sup>1</sup> : « que ya me pesava averos metido en la danza... ») y Liñán y Verdugo (*Guía y avisos*, 282 : « metieron en la danza a un escudero de más años que juicio... »). Rod. Mar. 1, 463, da el refrán « Sin buena lanza no te metas en danza ».

<sup>1</sup> Citamos por la ed. de José F. MONTESINOS, Madrid, *La Lectura*, 1928, pág. 138. Ni este pasaje ni el que citamos luego figuran en el *Índice de refranes y frases*. Tampoco en el de la ed. de F. F. CORSO, Buenos Aires, Perlado, 1940. La de MORENO VILLA (Madrid, Calleja, 1919) que señala en bastardilla las frases y refranes, no destaca éstos.

— Mirá, chico, yo no quiero meterme en danza ; pero debo decirte una cosa.

PAYRÓ, *Divertidas*, 114 [habla un español].

EDUARDO : — A mí no me metás en danza, que no hago mal a nadie, ¿sabés ? ¡ Apuntá para otro lado !...

SÁNCHEZ, *En Familia*, pág. 454

*Sacar a bailar* y *sacar a danzar* coexisten en España con varios sentidos (Ac. ; Musso, 214 ; Sbarbi, *Dic.*, 112). Aquí se emplea sobre todo la primera, con el de 'traer a cuento, aludir' y el más restringido de 'comprometer ante terceros'. También *salir a bailar* :

Allí salían a bailar todas sus ridiculeces, sus defectos morales y físicos, y hasta los detalles más o menos pintorescos de su vida privada.

PAYRÓ, *Divertidas*, 240.

*Siga la danza* (Ac. ; Sbarbi, *Dic.*, 312, etc.). Más usual así que con *baile*, expresión que también se oye, y que da nombre a uno de los *Cuadros de la Ciudad* de Fray Mocho (págs. 183-191) : ¡ *Viva Chile... y siga el baile!*

*En el baile hay que bailar* : Corresponde al refrán español « En lo que estamos... ». Juan de Valdés emplea un giro semejante : « Pues yo digo que me dexéis acabar de concluir mi baile, pues me sacastes a bailar » (*Diálogo*, 116). Chenaux y Cornu lo citan entre sus proverbios de Friburgo (pág. 79) : « Can òn e den la dançé, i fò la danhi », con algunas correspondencias (pág. 95) : « Quand on est dans la danse, il faut la danser », « Poi ch'io son intrato in danza, bisogna ch'io balli », etc. Lo cita y comenta Selva, 246 : « El que está en el baile, tiene que bailar : el que está en una reunión tiene que seguir participando de ella, aunque no le agrada ; el que se complica en un asunto tiene que continuarlo, aunque ello le desagrada » ; figura en Moya, 427.

¡ *Va cayendo gente al baile!* Verso del *Martín Fierro* (64, canto VII) vuelto proverbial ; Selva, 288. Aunque en el *Martín Fierro* es un insulto (vaca... yendo etc.) se usa ahora en son de chanza para recibir a los que llegan, prevista o imprevistamente, a una reunión. Moya, 357, da « ¡ Cayó como gente al baile ! ». Aquí se oye más : « Cayó — o se fué (irse 'abalanzarse') — como gato al bofe ».

*Bailar de alegría o de contento* es frase clásica y usual: Liñán y Verdugo, *Guía de avisos*, 258: « y saltando y bailando de contento »; Fernán Caballero, III, 113, *Las ánimas*: « La tía se puso que bailaba de contento; pero no así la sobrina ». También usual en Buenos Aires:

He visto a un viejo bailar de alegría al perder su último diente.

FERNÁNDEZ MORENO, *La mariposa y la vígila*, en *La Nación*, 17 de julio de 1949.

SRA. DE ÁLVAREZ: — No hay para qué decir que Enrique anda bailando de gusto.

SÁNCHEZ, *Nuestros hijos*, pág. 537.

Todas aquellas brujas que se retuercen d'envidia porque me ven de sombrero, van a bailar de placer...

FRAY MOCHO, *Cuentos, Callejera*, 238.

Menos usual el *Bailar el corazón de alegría* que consigna Pedrell (*saltar*, decimos, o *me dió un brinco*).

*Bailar en un pie*, que en Sbarbi, *Dic.*, 794, tiene el sentido de 'hacer andar a uno derecho', significa aquí lo mismo que *bailar de contento*. Y se prefiere — siempre — *pata*:

Bailando en una pata, barajamos en el aire la iniciativa...

BONET, *Absurda*, 97.

*Baila que se las pela*. Según Sbarbi, *Dic.*, 1111, es « manifestar alegría por alguna buena noticia, ser bien recibido, etc. ». La expresión *que se las pela* se emplea, aunque poco (*pelar* significa 'estar alguna cosa — el agua, preferiblemente, o las papas — muy caliente' <sup>4</sup>) con el sentido que el mismo Sbarbi da algo más adelante: « Baila, o canta, o come, etc., que se las pela. Denota la vehemencia, actividad o eficacia con que se desea o ejecuta aquello de que se trata. — Pelárselas alude a las barbas » (*Dic.*, 773). La expresión, usual (« Y entre tanto, bailaban que se las pelaban... » *El Quijote de los teatros*, en Sbarbi, V, 122) denota aquí más el

<sup>4</sup> « El agua está que pela », y otras expresiones similares, quizás procedan de la ponderación habitual: « Está [el agua] como para pelar chanchos ».

ardor que la efectividad de la acción. Para encarecer lo bien que se baila se usa la frase *Sacarle viruta al piso*. Y *Sacáde punta* (a veces, *Sacáde punta al lápiz*, *Sacáde apunte*, *Sacáde pelusa*, 'tomá nota', o *sacáde el molde* — esta última en Selva, 276 'toma ejemplo, imítalo') es la fórmula con que se ofrece a la admiración de los demás cualquier acción, incluso coreográfica.

*Otro que bien baila*. (Ac. <sup>1</sup>; Sbarbi, *Dic.*, 729; en Correas, 375, junto a « Otro que bien danza »; y en variantes y con diversos valores en Fernán Caballero, 314; Rod. Mar. 3, 122, y Sbarbi, *Dic.*, 111). Es frecuente:

¡ Otra que bien baila, nuestra lía !.. ¿ Qué me contás ?

FRAY MOCHO, *Cuadros, Flirt*, 104.

SEVERO : — A Lucía, sí, a Lucía ¡ Ésa es otrá que bien baila !

LA FERRÈRE, 97.

Moya lo registra en Mendoza, La Rioja, etc.

*Bailar en la cuerda floja*. Ac. remite a « Andar en... », y allí dice que es 'proceder o discurrir con vacilación entre dificultades'. Pedrell llama *bailarín de cuerda floja* a « la persona inconsecuente, sin palabra, de carácter voluble »<sup>2</sup>. En Buenos Aires se pone el acento sobre las dificultades del volatinero para mantenerse sobre el delgado cable, y *bailar en la cuerda floja* — *andar* no se usa — significa peligrar, estar en una situación insegura : lo que *estar tecleando*, en su acepción más general.

*Cuando no está el gato los ratones bailan*. Se emplea con el exacto sentido que da Ac. : « Cuando se ausentan los superiores, o no vigilan, los subordinados huelgan ». En numerosas variantes, figura en Fernán Caballero, 414; Kayserling, 124; Musso, 55; Rod. Mar. 1, 89; 2, 36 y 64; 4, 160 y 202; Molho<sup>3</sup>, 320. Arthaber, 290, da correspondencias italianas, latina, francesas,

<sup>1</sup> La única forma empleada hoy en España es \**Otro que tal baila*.

<sup>2</sup> Se aplica en España también a \*'la persona insistente y pesada'.

<sup>3</sup> MICHAEL MOLHO, *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*, Madrid-Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950; proverbios en págs. 317-323.

alemanas, e inglesa. Otro refrán semejante (« Cuando mi madre está en misa, yo bailo en camisa ») aparece en Rod. Mar. 1, 95, y Sbarbi, *Dic.*, 369; variado, en el último, 569. Nuestro refrán figura en Moya, 371 y 372; y con variantes, en 374, 443, etc.

*Al son que me tocan bailo.* Este difundidísimo refrán aparece en la colección de Moya, 319. Se usa menos que el anterior, y casi siempre referido a terceros: « ése es uno que al son que le tocan... », o negativamente:

Y no he de bailar al son que me toquen, lo que no significa que me niegue a seguir detrás de la banda y a marcar el paso como cualquier hijo de vecino.

PATRÓ, *Divertidas*, 161.

*Por dinero baila el mono.* Figura en Ac.; Cannobio, 94, da « por plata bailan los monos » como muy usado en Chile; Selva, 271: « por la plata baila el mono ». Las versiones españolas, respondiendo a la realidad histórica, prefieren hacer bailar un perro: así desde antiguo<sup>1</sup>, y en numerosísimas variantes: Covarrubias, s. v. *Dinero*; Valladares Sotomayor, en Sbarbi, IV, 37 y 235; Sbarbi, *Dic.*, 339; Lacal, 392; Fernán Caballero, 409; Correas, 400 (dos versiones) y 158; Santillana y uno de sus glosadores (en Sbarbi, I, 130); Ibáñez, 151; Rod. Mar. 2, 256 y 257; Musso, 189, etc. Refranes en los que el can sigue, o menea la cola, por el pan: Ibáñez, 96; Musso, 207; Sbarbi IX, 204-205; y Sbarbi, *Dic.*, 251, etc. Refranes en que se complica el ciego con su perro: Rod. Mar. 1, 371, y Sbarbi, *Dic.*, 339: dos versiones cada uno de éstos; Rod. Mar. 1, 375, etc.; y eso sin considerar todos aquéllos en los que el interés (o « el barril ») hace cantar o bailar: la versión extrema sería el refrán catalán de Pedrell: « Pagant, San Pere canta »<sup>2</sup>. Arthaber, 185-186, da correspondencias en diversos idiomas; y Mosén Pedro Vallés, en el *Prólogo* de su *Libro de Refranes* de 1549 se anticipa a las críticas respondiendo:

<sup>1</sup> En *Una colección de refranes del siglo XV*. Editada por F. N. S. en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3ª época, año VIII, tomo 10, enero-junio de 1904; el refrán figura en la pág. 340.

<sup>2</sup> Véase J. AMADES, *Sant Pere en el proverbi*, en *Bolletí del Diccionari de la Llengua Catalana*, Palma de Mallorca, 1933, XV, págs. 164-169.

Y si me dijere que no tiene esta obra artificio ni ingenio, — sea así ; pero tiene no poca diligencia y no carece de juicio. Cuanto más que el fin de mi trabajo no es *gloria vana que florece y no grana, ni dinero por el cual baila el perro*, sino la utilidad que al principio propuse. Hice como la diligente abeja...

EN CORDE DE LA VIÑAZA, *Biblioteca histórica de la filología castellana*, col. 192f.

*Bailar* significa también 'moverse o agitarse rápidamente una cosa sin salir de espacio determinado' (Ac.). Se usa en Buenos Aires para designar todo lo que no calza justo (una tapa, un sombrero, cualquier prenda de vestir) o lo que no está quieto : el movimiento del corcho de la caña de pescar en el agua, un reflejo, etc.

... bailaban en mi memoria aforismos del Arcipreste...

BONET, *Absurda*, 124.

Las señoritas no deben tener más recreo que su hogar y no acostumbrarse a andar como las tales alférez, que al fin no son más que unas alpargatas viejas, qu'en cualquier pie que las pongan bailan !..<sup>1</sup>.

FRAY MOCHO, *Cuentos*, « *Entidad judicial* », 250.

Se usa en especial para designar al que no cabalga bien : *baila en la montura o en el recado*. Su uso es antiguo :

... la mula... empezó a faltar de pies y manos, dando tan temerarios corcovos, bufidos y vueltas, que traía al pobre viejo bailando sobre los lomos.

ANDRÉS SANZ DEL CASTILLO, *La muerte del avariento*, en C. y M., VIII, 194-195.

*Bailar (bailarle) a uno los ojos* (Ac. ; Musso, 32 ; Sbarbi, *Dic.*, 716). Expresión usual, sobre todo en reflexivo.

¿ *Quién me (le) quita lo bailado* ? es expresión muy difundida, que justifica el aprovechamiento de una situación.

*Bailongo*. Malaret lo define como 'baile pobre, pero alegre y amable', y lo da como usual en América Central, Colombia, Perú, Argentina y Uruguay. « Patotero, rey del bailongo, / patotero sen-

<sup>1</sup> Álvarez repite esta expresión, que sin duda era proverbial. No la encuentro en repertorios ni recuerdo haberla oído nunca.

timental... » son los versos iniciales de uno de los tangos más conocidos. Eduardo Alarcón publicó, en una nota sobre *El tony que murió en escena: Demetrio Beroldo*, « *Beroldito* » <sup>1</sup>) la siguiente « parodia criolla del tiempo del jopo, en la que expresaba :

La otra noche en el bailongo  
me encontré con un chimango  
que era pa' bailar el tango  
igual que electricidá... »

*Dar un baile* es realizarlo, ofrecerlo a sus amistades ; *Dar un baile* (o *un bailongo*) a alguno es 'hacerle pasar un mal rato'. Es muy usado en la lengua del deporte : « ¡ Qué bailongo le dieron [a tal equipo] el domingo pasado ! » También se usa « dar un vino » o « un vinillo » en este último sentido.

*Se armó el bailongo*. *Lato sensu* alude, en una reunión, a la iniciación del baile. En sentido figurado, lo que *se armó el baile*, o *la gorda*. Usado en los dos sentidos.

CANCHA. « El espacio en que se bailaba — dice Rossi, *Cosas*, 64 — se llamaba *cancha* » *Abrir cancha* — sobre todo el imperativo, impersonal, *abran cancha* — es pedido corriente de espacio (antes para el baile, o la pelea), hoy para moverse o circular.

Abran cancha al charabón...

Copla del *Cancionero popular porteño*, inédito, de E. J. Bosco.

*Tener mucha cancha*, *ser canchero* o *muy canchero* es poseer la habilidad y sangre fría necesarias para hacer bien alguna cosa, nacidas de la frecuentación y familiaridad con un ambiente o personas determinadas : se desprende, metafóricamente, de frecuentar una *cancha* <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> En el diario *Clarín* del 5 de diciembre de 1948.

<sup>2</sup> Hoy *cancha* se usa solamente para designar las de fútbol — el *field* inglés y el *campo* castizo. Pero las expresiones arriba apuntadas, anteriores a la boga de este deporte, deben haber nacido de la cancha de baile. El fútbol ha dado lugar a otras : « jugar — o correr 'desempeñarse' — en cancha propia », etc., que no corresponde registrar aquí.

**COMPÁS.** Ritmo propio de la persona que baila. Falta en Ac. con este sentido.

Te vi pasar tanguendo altanera,  
con un compás tan hondo y sensual...

*Malevaje*, tango canción. Letra de ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO, música de JUAN DE DIOS FILIBERTO.

« Tiene mucho compás », por « tiene mucho ritmo », es elogio habitual de un bailarín o bailarina, y se dice también de un ejecutante.

**CORTE, FIRULETE, QUEBRADA, FLOREO.** — *Firulete*, para Garzón, 212, es todo « adorno o guarnición de una cosa, particularmente si es de mal gusto ». Malaret, 414, y Segovia, 394, coinciden en su origen italiano, en que se usa más comúnmente en plural, y en que equivale a « adorno prolijo ». El primero agrega : « *Firuletes y quebradas*, Argent. Contorsiones aparatosas en el baile ». Creo que se trata de la clarificación de un parrafito de don Manuel Gil de Oto, 166: « *Firuletes y quebradas*. Contorsiones y monerías aparatosas con que los compadres adornan los infinitos pasos y posturas del tango con *corte*, que la ignorancia y el mal gusto de las rameras y los apaches franceses han traído a Europa ». Sin ser voz específicamente coreográfica,

NICOLA : — No digo eso... ma(s) si a la muchacha le gusta...  
¡ No hay para qué andar con tanto firulete !...

SÁNCHEZ, *La gringa*, pág. 170.

*firulete* — sobre todo en la frase *hacer firuletes* — se emplea para designar un baile florido y difícil :

Bailando anoche un tanguito  
con la negra Pancha  
el negro Ramón,  
queriendo hacer firuletes  
como fardo al suelo  
se fueron los dos.

VILLODO, *El negro alegre*, pág. 56.

Con el mismo sentido ornamental se usa para designar acciones musicales :

El conductor [del tranvía a caballo], en llegando a las bocacalles, hacía firuletes con la corneta, y saludaba a las planchadoras, a las modistillas y a las chinitas que iban o venían del mercado...

BONET, *Absurda*, 25.

El acordeonista fué reemplazado por otro más vivaracho, bajo cuyos dedos las polcas y las mazurcas saltaban entre escalas, trinos y firuletes.

GÚIBALDES, *Don Segundo Sombra*, 133-134.

(Véase más adelante *floreos*.)

*Firuletero* es el que gusta o acostumbra hacer firuletes (en todos los sentidos).

*Corte*. Es voz genérica que designa todo firulete hecho al bailar<sup>1</sup> y, especialmente, el cruce de un pie sobre otro, en el tango. Para Malaret, 262, es solamente 'contoneo'; Garzón 128, dice que es « movimiento o contoneos que se hacen con el cuerpo en ciertos bailes. U. m. en el m. adv. *con corte* »; Segovia 666, da « *Baile con corte*. Expresión popular *porteña*. Baile que se ejecuta con quiebros y contoneos ».

Así como en las còmparsas  
Con masacallas y plumero  
Metemos baile con corte  
En un tanguito fulero.

SÁNCHEZ, *Canillita*, pág. 240.

Así la copla popular :

Barraca' al Sur,  
Barraca' al Norte,  
a mí me gusta  
bailar con corte,

(o « lo que a mí me gusta / es ... »). *Don Juan*, « primer tango argentino, letra de Ricardo Podestá, música de Ernesto Ponzio »,

<sup>1</sup> « Porque, cuándo... se interrumpía en una vuelta para lucir habilidades o marcar una desconcertante quebrada, se producía el famoso "corte", porque tal interrupción "cortaba" la marcha de la pareja, sencillamente. » Rossi, *Cosas*, 140.

repite la rima e introduce una variante del corte : el *doble corte*, o sea *el ocho* :

En el tango soy tan taura <sup>1</sup>  
 que cuando hago un doble corte  
 corre la voz por el Norte  
 si es que me encuentro en el Sud...  
 Calá, che, calá .  
 siga el piano, che  
 dése cuenta Vd.  
 y después dirá  
 si con este taita  
 podrán por el Norte  
 calá, che, qué corte  
 calá che calá.

*Darse corte* 'darse aires' (Garzón, 121 'hacer ostentación, darse importancia, darse tono'), muestra lo amplio de la expresión, en otros terrenos <sup>2</sup>: Rossi la deriva directamente del alarde que todo corte significa para el bailarín (*Cosas*, 140).

*Dar corte* es 'atender, agasajar'; *no dar corte a alguno*, como *no dar pelota*, o *bola*, es 'no llevarle el apunte', 'no hacerle caso'.

<sup>1</sup> Segovia registra la voz « tauro », 'jugador astuto, resuelto y afortunado'. Aquí « taura » es voz de alabanza por la braveza. *Farolito viejo*, tango canción de Luis TEISSEIRE, narra la hombría del taura que fué vencedor en un duelo criollo. *Viejo taura* fué uno de los éxitos del *chansonier* J. B. Giliberti.

Compadritos y tauras se cruzaban  
 sobre el cuadrículado de los patios.

LA MADRID, *El tango*, en *Conjugación de Buenos Aires*,  
 I, 1 enero de 1951, pág. 5.

AYESTARÁN, 216, reproduce el aumentativo *taurazo* en un texto publicado en 1835 :

Porque V. sabe ño Trejo  
 Que soi [un] hombre taurazo,  
 Que a nadie le culanqueo...

Aparece empleada antifrásicamente por Sánchez : « EL COMPADRE : — Suelten ese taura... » (*Los curdas*, 526).

<sup>2</sup> No recuerdo haber oído nunca la expresión aparecida en *La Nación* en 1887 y reproducida por Rossi (*Cosas*, 373). « *Garanto el corte...* al invitar al otro a un baile, en el sentido de que será una reunión donde podrán comer, beber y divertirse bien ».

Selva, 240, ciñe con exceso el valor de la expresión al limitarlo a « atender a un festejante ». « Se te van a acabar los cortes » (= 'se te tratará como lo mereces', 'se acabarán tus prerrogativas') es muy usual.

*Quebrada*. Segovia explica que *quebrarse* es « hacer quiebros al bailar o caminar, como los *compadritos* ». Malaret, como se ha visto, lo asocia con *cortes*. *Quiebro* es de viejo abolengo musical. « Es en la música — dice Covarrubias — un cierto género de melodía que quiebra la voz con suavidad y regalo, y de allí se dixo requebro y requebrar y requebrado ». Su uso es numeroso; baste un ejemplo: Francisco de Lugo y Dávila pinta a su disfrazado Ricardo en un jardín: « Allí unas veces acompañaba las voces de los pajarillos con variadas fantasías; otras les enseñaba quiebros de garganta... » (*Teatro popular*, novela séptima; en C. y M., I, 237-238). Pérez de Herrera, en sus *Enigmas*, habla de « Mil bocas, que son los quiebros que las chirimías tienen de ordinario » (en el n° XVIII de la Centuria I, Quincuagena I). Así en Cortázar, 134: « Ahora Anita se ponía a cantar quebrado »; pero parece más bien influencia del baile.

Que la voz designa ciertos movimientos lo muestran sus acepciones de Ac. (1 y 3), propia la última de la tauromaquia <sup>4</sup>. *Quebrada*, en especial, significa un corte con flexión de las rodillas: así aparece en un conocido tango:

Cuando te sientas en una quebrada  
juntando tu carita con la mía...

Villoldo usa, junto a *quebrada*, *quebradura*:

para hacer unas cuantas quebradas  
de este lindo tanguito al compás

pág. 5, *El criollo más criollo*, tango.

<sup>4</sup> También *quebrar* indica movimientos (Ac., 2. Doblar o torcer. *Quebrar el cuerpo*). Compárese:

Con paso firme me acerqué, levanté el chambergo sobre la frente, crucé los  
brazos y quebré la cadera.

GÜIRALDES, *Don Segundo Sombra*, 132.

GABRÓS (412) trae un ejemplo similar de MANSILLA, en *Una excursión a los indios ranqueles*.

Y si le tocan un tango  
de aquellos con « fiorituras »,  
a más corte y quebraduras  
nadie le puede igualar

pág. 6, *Cuerpo de alambre*, tango.

*Floreo*. Es, también, sinónimo general de 'adorno, cosa inútil' :

Con floreos y con poesías no vamos a comprar alpargatas ni  
él ni yo...

FRAY MOCHO, *Cuentos, Escuela de campaña*, 58.

Y también voz vinculada con la música : Ac. *florear* y *floreo*,  
relativos a la ejecución en la guitarra <sup>4</sup>

El músico... haze primero sus floreos, levadas y salvas...

*La puerta de las lenguas abierta, RHi.*  
XXXV, pág. 206.

y nombre de ciertos pasos de danza : Ac. *floreo* y *floreto* :

las torres hacen floretas

en un terremoto descrito en el *Tiempo de regocijo* de Castillo Solórzano (en C. y M., VII, 360). Y parece haber sido el nombre de una danza : un villancico de 1690 (publicado en Cejador, *La verdadera poesía castellana*, IV, n° 2178), donde se lee que

... José ejecuta  
bien las *Floretas*

la une a otras danzas : danza del *Hacha*, el *Matachín*, la *Gallarda*, las *Paradetas*, las *Vacas*, el *Canario*, el *Caballero*, el *Villano*, y el *Guineo*. *Florearse* significa en Buenos Aires 'acicalarse, ser gentil con el bello sexo, alabarse con discreción, lucir habilidad' lo último especialmente con un instrumento o bailando :

<sup>4</sup> Y otros instrumentos : véanse estos ejemplos de la novela *Mariona Rebull* de IGNACIO AGUSTÍ (8ª ed., Barcelona, Destino, 1948) :

pág. 243 : el « sostenido » [del clarinete] se componía de puros espasmos bucales, de vez en cuando degenerados en *floreo* sutil...

pág. 258 : Las polcas, propicias al *floreo* de los clarinetes...

Y tras el pericón vino un triunfo, donde se florecó aquel que fué héroe en el gato y que endilgó estas indirectas a su moza : [siguen las coplas].

FRAY MOCHO, *Memorias*, 32.

... los cuerpos enlazados  
al ritmo se flocean...

A *la criolla*, tango, música de ANSELMO  
AIETA, letra de F. GARCÍA GIMÉNEZ.

ESCOBILLEAR. — Es — lo dice bien Garzón, 193 — « dar golpes con los pies en el suelo, haciendo con ellos alternativamente mudanzas con la planta y con el talón ». Esta acción se denomina *escobilleo*.

Y remató su canto con un escobilleo que arrancó voces de admiración : los pies se movían con tal presteza, mientras el tronco permanecía recto, que era imposible seguirlos con la vista.

FRAY MOCHO, *Memorias*, 31.

GAMBETAS. — Según Ac. es 'movimiento especial que se hace con las piernas juntándolas y cruzándolas con aire', y el americanismo, usado en Argentina y Bolivia, 'esguince', en su primera acepción : 'ademán hecho con el cuerpo, hurtándolo y torciéndolo para evitar un golpe o una caída'.

VICTORIA (*hace una mueca y huye gambeteando un manotón audaz que le tira Próspero*).

SÁNCHEZ, *La gringa*, 131.

Con este significado figura en Garzón, 221 ; Segovia, 219, añade otro : 'movimiento natural del avestruz cuando corre' <sup>4</sup> ; y Malaret, 429, agrega que la primera acepción del americanismo es común también en Perú y Uruguay. Los tres últimos repertorios registran el uso figurado que veremos luego.

<sup>4</sup> « Su esbelto rival [el avestruz], que con aire zumbón gambeteaba sobre el llano ». FRAY MOCHO, *Cuentos, Más vale maña que fuerza*, 25. Esta cita se encuentra también en GARZÓN, 211, pero sin precisarse que se trata de un avestruz ni dar el preciso significado que registra Segovia. Gambetear, con este sentido, aparece en una copla citada por JONCE M. FURT, « Al ñudo andás gambeteando / como avestruz charabón... » (*Arte gauchesco, Motivos de poesía*, Buenos Aires, Coni, 1924, pág. 131).

Los términos *gambeta* y *corveta* 'movimiento que se enseña al caballo, obligándole a ir sobre las piernas con los brazos en el aire' (Ac.), pertenecieron al vocabulario coreográfico, aunque ningún diccionario, general o especializado, los registre hoy con este sentido. « De gamba — dice Covarrubias — dezimos gambetas, que es un género de danza algo descompuesta, que juegan mucho de pernetá ». Y de una « almoneda en disparates nuevamente hecha », publicada en *RHi*, XXXIII, 407, se lee: « Cántase al tono de las gambetas ». Tres ejemplos de Cervantes en la *Introducción de la Colección de entremeses...* de Cotarelo y Mori, *Nueva Bib. Aut. Esp.*, 17, pág. cclix; y otros, de varios autores, en *Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes*, de Adolfo Salazar<sup>1</sup>.

También Covarrubias, s. v. *Corcoba*, dice que « de aquí se dixo la dança de pie de gibao, que vale tanto como dança de corbetas, que se haze con los cavallos napolitanos, amaestrados para esto, haciendo reverencias y doblando las corbas ». Los dos nombres aparecen juntos, y en sentido figurado, en un texto de Quevedo :

... muy guapo de talle, muy recoleto de traje, pisador de lengua, haciendo gambetas con las palabras y corvetas con las cejas...

*El entremetido, la dueña y el soplón*, ed. de  
J. M. SALAZAR, *Clás. Cast.*, 56, pág.  
204.

Ambos bailes, caídos en desuso, desaparecieron del habla corriente; quedaron las voces que denominaban los movimientos: « los caballos triscan y hacen mil gambetas » (Zamora, citado en Cejador, *Fras.*, II, 573); « Hacer gambetas. Amagos de caer como borracho » (Correas, 589; compárese con el fr. *gambader*).

*Hacer gambetas*, debe su nueva vigencia americana a la difusión del fútbol: se emplea en su sentido real 'esquivar', 'sortear':

*Nareas*. Juego de muchachos consistente en tratar de ponerse fuera de combate unos a otros tocándose mutuamente, para evitar lo cual gambetean todos los que toman parte en él.

ARRAZOLA, 95.

<sup>1</sup> En *Nuestra Música*, México, D. F., año IV, nº 16, pág. 325 y sig. El trabajo de Salazar se publicó antes en *NRFH*, 1948, II, nº 1 y 2.

Voy haciendo gambetas, emparedado entre dos valijas.

BONET, *Absurda*, 9.

Decí si no quisieras volver a ser pebeta,  
Hacéle [¿ hacerle ?] una gambeta al medio centenar...

*Nicanora*, tango, música de F. PRACÁNICO,  
letra de B. TAGLE LARA.

Y se usa más aún en el sentido figurado: 'evasiva' (Garzón, 221; Segovia, 219; Malaret, 429); 'evasiva, excusa' (Arrazola, 95). Arrazola, 95 y 96, agrega los derivados *gambetear* (« Es al ñudo gambetearle al dolor », Moya, 62), *gambeteo* y *gambetero*; Garzón, 221-222, registra esos tres y *gambeteada*. Ciro Bayo, 98, apunta que se usa « también *gambetear* por hurtar ». No recuerdo haberlo oído con esta significación.

PASEO. — Junto a las figuras del tango — el *corte*, la *media luna*, el *ocho*<sup>1</sup>, el *volteo*, las *tijeras*, la *rueda*, el *medio corte*, la *marcha*, el *cruzado* — se destaca la inicial, el *paseo*, y sus variantes (el *paseo de lado*, el *paseo con golpe*). *Dar un paseo* es sinónimo de *dar un baile*. Y en terminología futbolística, ¡ *Qué paseo!* es el equivalente de ¡ *Qué baile!* !

PASO<sup>2</sup>. — *Andar con el paso cambiado* (Selva, 238, registra también *entrar*, etc.) es proceder desacertadamente.

PLANCHAR. — No figura en Ac.; sí en Arrazola, 161; Garzón, 389 — con un ejemplo de Martínez Zuviría —, y Segovia, 263.

<sup>1</sup> CORTÁZAR, 135: « ... a la entrada en tutti de los fuelles respondió la renovada violencia del baile, las corridas laterales y los ochos entreverados en el medio de la pista ».

<sup>2</sup> *Marcar el paso* se sale de esta sección, siendo como es expresión de uso militar. Pero en su uso metafórico de « andar como se debe » es muy usual en Buenos Aires:

A nosotros no nos consultaron che... ¡ pero marcaban el paso los de arriba...!

FRAY MOCHO, *Cuentos*, *Cuartelera*, 41.

*Te ví'der marcar el paso* es amenaza paterna oída a diario. V. SELVA, 253: « *Hacerle marcar el paso*; someterlo », y GARZÓN, 359: « *Marcar uno el paso*, obedecer sumisamente ».

Es 'no ser sacada a bailar una mujer'; corresponde a la expresión española « comer pavo »: así lo dicen Arrazola y Malaret, 66g, que da la frase completa, usual también en Bolivia, Chile, Perú, Puerto Rico y Uruguay: *planchar el asiento* <sup>1</sup>.

... la zona de las sillas para las que planchaban no se veía entre los cuerpos interpuestos y la neblina.

CORTÁZAR, 136.

*Plancha* es también 'papelón', *faux pas*. (Ac., 5 fig. y fam.). « Qué plancha », 'qué papelón', es frase usual. Hacer un papelón es lo que *tirarse una plancha*.

**TANGUEAR.** — Es bailar el tango, y por extensión, 'bailar'. Malaret, 760, da este término como voz de las Antillas y Colombia, sin mencionar su origen rioplatense.

En un taller feliz yo trabajaba,  
nunca sentí deseos de bailar.  
Hasta que un joven que me enamoraba  
llevóme un día con él para tanguear.

*Maldito tango*, tango couplet, letra de LUIS  
ROLDÁN, música de OSMÁN PÉREZ FAHRE.

A veces se usa como reflexivo — y significa más bien 'balancearse':

En un rincón las cuarentonas cuchichean,  
y las parejas arrollando [¿ arrullando ?] se tanguean...

*La hora del té*, tango. Anónimo.

Malaret trae la expresión ecuatoriana *tanguear* 'caminar ebrio, haciendo eses', que parece más próxima a la voz francesa *tanguer* que a nuestro baile.

**VUELTAS, VUELTITAS.** — *Dar unas vueltas, o unas vueltitas* es sinónimo de bailar:

<sup>1</sup> Entera la usa también CIRO BAYO, 148, s. v. « *Mosquetear*, estar ocioso... Señorita mosquetera, la que en un baile plancha el asiento ». No he oído nunca esta expresión que trae Ciro Bayo.

... lo inevitable era que los visitantes dieran unas « vueltas » con las muchachas de la casa, que esperaban con ansiedad aquellas visitas.

ROSSI, *Cosas*, 105.

— ¿Y qué hay? ¿Baile?

— Yo no sé... Parecen que van a dar unas vueltitas...

FRAY MOCHO, *Cuentos, Del natural*, 70.

## II. NOMBRES DE BAILES

Casi todos los nombres de danza admiten fácilmente un diminutivo (una *polquita*, una *mazurquita*, hasta un *gatito*):

D. JUAN: — ¡Vamos, vieja! ¡Este periconcito, nomás!... Pa acordarnos de nuestros tiempos.

SÁNCHEZ, *Cédulas de San Juan*, 123.

El tango es el que mejor conlleva la forma aumentativa: ¡*Qué tangazo!* se oye tanto como *tocáte un tanguito*<sup>1</sup>.

Muy cercano se oía al piano un tanguito, a cuyos sonos alguien debía estar bailando.

BELDA, pág. 163.

*Tangón* fué un ensayo de « nuevos ritmos » dentro del tango tradicional, llevado a cabo por Francisco Canaro, y que no prosperó mayormente.

BATUQUE. — ‘Confusión’ y — en especial — ‘ruido, alboroto’. Falta en Ac.; figura en Dellepiane, 61; Garzón, 54. y Arrazola, 34; Giro Bayo, 29-30, recuerda que figura en las *Apuntaciones de Cuervo*, y contrapone a la supuesta etimología de éste su origen brasileño; Bermúdez, 141, lo hace proceder del vocablo de la len-

<sup>1</sup> Rossi, *Cosas*, 105-106, anota la existencia del positivo *tanguito* cubano intercalado en obras teatrales por compañías que actuaban en el Plata hacia 1868. *Tanguito*, hoy, tiene sólo valor de diminutivo.

Hasta se oye: “¡qué tangacho!” con valor admirativo, lo que es excepcional, ya que el sufijo *-acho* (captoracho ‘mal cantor’, botonacho ‘uniformado’) es eminentemente despectivo. Algunas formas derivadas de *-azo* son también estimativas (budinacho = budinazo = churro ‘buena moza’). *Fortacho* es admirativo si el positivo es *fuerte*; despectivo, si deriva de *Ford*, por antonomasia ‘auto’.

gua antigua *batuquerío*, « que no consigna la Acad., pero que traen otros diccionarios de la lengua, entre ellos el del señor Ochoa » ; Malaret, 142, agrega *batuquear* (poco usado aquí : se emplea, por lo general, *meter* o *armar batuque*, o *bochinche*) ; Selva, 233, que registra « armar batuque » y recuerda la danza brasileña, dice que proviene probablemente de *batir* ; y Segovia, 160, que da esta voz como apócope de *batuquerío*, recuerda también su origen afrobrasileño. El *batuque*, en efecto, es una danza de origen negro que data del siglo XVIII ; el compositor brasileño Oscar Lorenzo Fernández introduce uno en su ópera *Malazarte* (V. Luis Heitor Corrêa de Azevedo, « *Malazarte* », a new Brazilian opera by Lorenzo Fernández, en *Bulletin of the Pan American Union*, Washington, vol. 75, n° 12, pág. 686).

CANDOMBE. — Rossi, *Cosas*, 83, da su etimología, y en 93 y sigs. su historia. Ac. y Segovia, 111, registran las acepciones propias : baile de negros y lugar donde se lo ejecuta. Ciro Bayo, 46, da la primera solamente, y Ac. agrega una tercera : 'tambor prolongado, de un solo parche... '.

Garzón, 90, registra esta acepción s. v. *candomba*, y también *candombero*, pero no *candombe*. Malaret, 203, trae una acepción figurada rioplatense : « 3. Argent. y Urug. Inmoral desgobierno político », a la que vincula *candombear* y *candombero*. Agregamos : fig. 'toda asamblea ruidosa, y más si es política'.

CANYENGUE. — Dícese del tango cadencioso, propio para ser bailado con cortes y quebradas, y cuyo ritmo figura la actitud del bailarín. No aparece en autoridades. Se usa, sustantivado, para caracterizar un cierto ritmo, algo más marcado y rápido que el del tango común :

Sucna, tango amigo, tu canyengue dormilón...

*Invocación al tango*, tango canción, letra de José  
GONZÁLEZ CASTILLO, música de CÁTULO CASTILLO.

FANDANGO. — El baile así denominado ha caído en completo desuso ; existió, sin embargo ; Moya <sup>1</sup> reproduce un romance de Cabello que habla del *afandango*, y Ayestarán (pág. 193) trans-

<sup>1</sup> *Romancero*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, pág. 154.

cñbe una composición de Ascasubi, algo más tardía (1833) donde se cita el *fandanguillo*. Una acepción que propone Segovia, 213 : 'baile de casa humilde y pobre' ha desaparecido casi ; no así la de págs. 61-62 : 'por extensión, toda fiesta bulliciosa' ; las mismas acepciones, en idéntico orden, se encuentran en Garzón, 208. Rossi, 61, dice que « los criollos llaman fandango a toda reunión que degenera en barullo ; en este sentido lo usa *Fierro* ». Es exacto, sólo que en España ocurre lo mismo : Ac. 3. fig. y fam. 'bullicio, trapatiesta', y Musso, 26 : « Armarse el fandango : empezar un tumulto » <sup>1</sup>. Es el mismo sentido que dan Arrazola, 87 (« Baile, jaleo, pelea, riña popular. Úsase también en Colombia »), Garzón, 208 (« Desarreglo, confusión y desorden en la colocación de las cosas : esta pieza está hecha un fandango ») y Malaret, 411 (« 2. fig. Argent., Cuba, Chile, Guat., Méx., Perú, P. Rico y Venez. Lío, desórden »). Sigue Malaret con la indicación de su probable origen americano).

*Fandango* como sinónimo de baile se usa también en Nuevo México :

Estaban en el fandango — y en el baile, de sorpresa,  
con los rifles en las manos — le dieron en la cabeza.  
Estaban en el fandango — cuando yegó la cordaba ;  
del primer balaso qui hubo — quedó la gentí asombrada <sup>2</sup>.

Con esta acepción se lee en Güiraldes y en Florencio Sánchez :

Saqué como cuatro veces a mi niña de punzó [...] En los intervalos volvía hacia mi lugar, al lado de Pedro Barrales [...] —Válganme los güenos— concluía yo, volviendo a mi fandango.

GÜIRALDES, *Don Segundo Sombra*, 134.

VECINO (*asomándose a su puerta*) : ¡ Margarita !... ¡ Margarita ! ... ¿ Qué hacés ahí ? ¿ Pensás pasar la noche de fandango ?

SÁNCHEZ, *Marta Gruni*, pág. 402.

<sup>1</sup> Así en AYESTARÁN, 24 (cita de 1836):

Pues así los milicianos  
se metieron al fandango...

<sup>2</sup> A. M. ESPINOSA, *Romancero nuevo mejicano*, RHi, XXXIII, 508. Allí mismo, « le mandí haser un fandango » con el sentido de « formar un baile ». (*Ibid.*, 498, 506).

La otra acepción, 'bullá, lío', aparece en un viejo tango :

Desde hace poco en los salones elegantes,  
nuestras damitas con los pollos más chispeantes,  
hacen locuras,  
casi diabluras,  
bailando el tango  
que más bien es un fandango...

*La hora del thé, anónimo.*

En cuanto al conocido refrán : « Esta vida es un fandango... » y sus variantes (Sbarbi, *Dic.*, 998 y 676 ; Rod. Mar. 2, 113 y 135, dos veces esta última, y Ricart, 319-320), su idea se expresa aquí con una fórmula similar : « La vida (o « esta vida ») es una milonga »<sup>1</sup>. Moya, 422, da sin embargo la forma española como usual en Salta y Jujuy. Garzón, 208, registra *fandanguero* (lo mismo que en Ac.), pero la voz ha caído en desuso al desaparecer la acepción primera de fandango.

GATO. — Danza popular (Ac., 13 y 14 ; Malaret, 34, descripción algo más desarrollada ; y mayor aún en Garzón, 224). Sobre ella puede verse Eusebio R. Castex, *Cantos populares, apuntes lexicográficos*, Buenos Aires, Imp. « La lectura » 1923, pág. 113 y sigs., y Carlos Vega, *El Gato*, Buenos Aires, s. ed. 1944, con copiosa bibliografía.

*Ser, estar medio tocáme un gato* es frase que se emplea para indicar que alguno tiene las facultades mentales alteradas : Moya, 448, San Luis. (Compárese con *tocado*, Ac. 2° art., fig.)

*Gato con relaciones* es un gato que se interrumpe para permitir el recitado de las *relaciones* (para esta voz véase Malaret, 711 ; Arrazola, 173 ; no Ciro Bayo, 199). Suele decirse que alguien es un *gato con relaciones*, jugando del vocablo (*gato* es un individuo de poco) y aludiendo a un sujeto incompetente que alcanza cierta posición o figuración por razones de amistad.

<sup>1</sup> También se oye « la vida es un tango », con el mismo sentido, levemente más pesimista.

**LANCEROS.** — Danza ya en desuso (Ac. 5, 6 ; descrito en Garzón, 273). Decir que una cosa *es del tiempo de los lanceros* equivale a decir que *es del tiempo 'e Ñaupa* o de Maricastaña.

*Lancero* es hoy el que « se tira un lance » 'hace algo arriesgado': cortejar apresuradamente a una mujer, presentarse mal preparado a un tribunal de examen, etc. (v. Ac. *lance*, 4, 9).

**MAZURCA.** — Danza en desuso (Ac. ; descrita en Garzón, 306). *Fácil como mazurca*, o *esto es fácil como mazurca* es frase que encomia la facilidad de una empresa.

**MILONGA.** — Falta en Ac. ; figura en Malaret, 560, y Segovia, 244 ; en Garzón, 311, sólo como « cantata », y no como baile ; y es lógico, porque primeramente designó la « payada pueblera » en oposición al contrapunto campero (Rossi, *Cosas*, 125 y sigs.):

el que cantando milongas  
siempre se hace respetar

VILLODO, pág. 14, *Calandria*, tango argentino.

Hoy se emplea tan sólo para el baile popular y su música. Por extensión designó la reunión semifamiliar donde se baila :

El fuelle melodioso termina un tango papa.  
Una pebeta hermosa saca del corazón  
un ramo de violetas que pone en la solapa  
del garabito guapo dueño de su ilusión.  
Termina la milonga, las minas retrecheras  
salen con sus bacanes henchidas de emoción  
llevando de esperanzas un cielo en sus ojeras  
y un mundo de cariño dentro del corazón.

(*Oro muerto*, tango canción, música y letra  
de JULIO NAVARRINE y JUAN RAGGI.)

*Armar una milonga* fué así lo mismo que armar un baile o un bailongo en su sentir más general (también en el figurado ; véase más adelante).

La Milonga dió nombre y carácter a las propias reuniones que fomentaba ; solía decirse « milonguear » en sustitución de « reunirse », de « bailar » y de « cantar ». Organizar una reunión con cualquiera de esos objetos era « armar una milonga ».

ROSSI, *Cosas*, 126.

*Milonga* significó en seguida (también gracias a su sentido figurado) burdel con baile, baile del que se puede «sacar programa». «Ir a la milongá» es frecuentar reuniones de esa especie. Rossi, *Cosas*, 129, cita un pasaje del *Martín Fierro* :

Supe una vez, por desgracia,  
que había un baile por allí,  
y medio desesperao  
a ver la milonga fui.

y comenta : «Aquí la acepción es de 'baile', pero despectiva, con predicción de 'burdel' ». La palabra ha pasado a ser, por antonomasia, el cabaret : «...ahora, gracias a su conocimiento del lunfardo y de las cosas de la milonga... » (Belda, 245). Tiene este exacto sentido en el poema *Milonga* de Oliverio Girondo (*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Argenteuil, Imp. de Coulouma, 1922) y en Cortázar, 132 :

... si no hubiera tenido que trabajar en las milongas...

*Milonga* es también trampa, tramoya, negocio sucio. Rossi, *Cosas*, 128, cita un pasaje del *Martín Fierro* que emplea esta acepción :

Yo he visto en esa milonga  
muchos jefes con estancia...  
he visto negocios feos  
a pesar de mi ignorancia.

*Dejáte de milongas*, como 'dejáte de vueltas'. Milongas son 'macanas, tonterías, excusas' <sup>1</sup>. Arrazola, 134, da como acepción figurada de *milonga* 'mentira'. Pero se emplea más en el sentido de 'derivativo, excusa', que en el de mentira redonda.

*El mundo es una milonga*. Lo que «Este mundo es un fandango».

*Es una milonga*. Por desorden grande, o el lugar donde ocurre.

<sup>1</sup> Rossi, *Cosas*, 126, dice que *milonga* es palabra bunda (del lenguaje de los angolas), y en 127, que «en el Brasil... se les llama "milongas" a los enredos, barullos, malas disculpas, y a toda reunión alegre en demasía».

*Es la misma milonga.* Es lo de siempre: lo que « el mismo perro con diferente collar ». También: *Plus ça change...*

*Lo hizo medio a la milonga:* sin cuidado alguno. Se dice de algo que es « de la milonga » cuando su calidad deja que desear: « un arreglo, un regalo de la milonga ».

*Tiene mucha milonga:* es muy complicado. Quizás por lo difícil de las figuras en el baile de alto vuelo, o más bien por el sentido figurado de excusa, tramoya, enredo.

*¡Toda una milonga!* Se aplica a un trámite complicado, a una aventura muy azarosa, etc. « ¿Me entiende cómo es la milonga? » 'el asunto' (oído en la calle).

*Milonguear* (Malaret, 560, Rossi, *Cosas*, 126 y 131) es 'bailar o cantar milonga', y más lo primero. También es frecuentar los lugares de diversión, en especial los de mala fama y comportarse en consecuencia.

*Milonguero* es el que ejecuta, baila o frecuenta *milongas*. Una caracterización del milonguero puede leerse en Ciro Bayo, 143.

Hoy la vas de niño fino  
con polaina y con yuguiyo [cuello duro]  
todo vos sos puro brillo,  
nunca lo podrás negar  
que tu cuna fué el suburbio;  
bien lo va diciendo a gritos  
ese porte milonguero  
que nunca podrás refinar.

*Acordáte lo que fuistes, tango canción, letra de José GUIDI, música de PEDRO P. TOSCANO.*

Como la milonga es lugar de desorden, *milonguero* es también sinónimo de pendenciero (Rossi, *Cosas*, 127-128, con una copla criolla ilustrativa).

Referido a las especiales características suburbanas del tipo, el término puede retroceder hacia un aumentativo del primitivo vocablo:

Sos como yo de *milongón...*

*Boedo, tango milonga de JULIO DE CARO, letra de DANTE A. LINVERA.*

No recuerdo haber visto empleada en otro lugar, ni oído, la palabra *milongón* en este sentido; sí como aumentativo alabador de la música de una determinada composición.

*Milonguero* es timbre encomiástico, en ciertos medios por lo menos:

Soy el orgullo del barrio entero,  
tengo una efe ['fe'] que es mi ilusión,  
pues soy criolla, soy milonguera,  
quiero a mi hombre de corazón.

*Arrabalero*, tango canción de OSVALDO B.  
FRESEDO, letra de EDUARDO CALVO.

Pero designa en especial a las mujeres que frecuentan — profesionalmente — la milonga:

... un montón de mujeres se renovaba con ese aire ausente de las milongueras cuando trabajan o se divierten.

CORTÁZAR, 129.

Para el especial valor de *Milongueta*, véase la parte onomástica.

*Milonga* es también un cierto género de composición poética cuyo corte y andadura las haría — por lo menos en principio — apropiadas para acomodarse al ritmo de la milonga bailada. Citaremos solamente los modelos del género: las *Milongas clásicas* de Almafuerte.

POLCA. — Danza poco frecuente ya en la capital; descrita en Garzón, 391. Aunque ahora sólo se oiga — y más bien esporádicamente — la llamada « polca paraguaya », hace varios lustros era común la *polca de la silla*, combinación de baile y juego de salón:

... Calló un intervalo el acordeón monótono. El bastonero golpeó las manos:

— ¡ La polca'e la silla !

Un comedido trajo el mueble que quedó desairado en medio del aposento. El patrón inició la pieza con una chinita de verde, que luego de dar dos vueltas, enyanecida, fué sentada en la silla, donde quedó en postura de retrato [...] Un paisano grande quería disparar, mientras lo echaban al medio donde quedó como borrego que ha perdido el rumbo de un golpe. [...] Por

fin tomó coraje y dió seis trancos que lo enfrentaron con la moza de verde. Fué mirado insolentemente de pies a cabeza por la moza, que luego dió vuelta... con silla, dejándolo a su espalda <sup>1</sup>.

GÚIRALDES, *Don Segundo Sombra*, 130-131.

La *polca del espiente* era, o bien la señal de la llegada de la autoridad, para que ciertos elementos despejaran el salón de baile, o bien, la última pieza tocada por la orquesta antes de retirarse (generalmente una polca o una pieza de ritmo rápido). *Espiantar* (Segovia, 209) es « en lunfardo partir, irse. Huir. fig. Hurtar con maña para no ser sentido ». Se usa también la aféresis *piantar*: « ¿ Se lo piantamos? » (¿ Se lo *chorreamos* 'robamos'?).

VIOLÓN: — Te enseñaré... la puerta, para que toques la polca del espiente.

FONTANELLA, pág. 18; id. 19.

Como soy canchero viejo  
me requinto el chamberguito  
y la polca del espiente  
es mi baile favorito.

Ciro Bayo, *Rom.*, 213; y comenta: « *Tocar piente* o la *polca del espiente*: dicho argentino; tocar retirada ». Estos versos de Villoldo parecen contener una alusión a la *polca del espiente*:

Iba silbando una polca  
que tocan los vigilantes

pág. 33, *Un paseo a « Los Corrales »*.

La costumbre de terminar un baile con un aire vivo es sumamente antigua; cf. la expresión *branle de sortie* en las *Matinées Sénonaises ou Proverbes François* [del abate J.-Ch.-Fr. Tuet], París & Sens, 1789, pág. 364, n° 337: « *Faire danser à quelqu'un un branle de sortie*: c'est le faire sortir d'un endroit »: v. Kastner, 613. Nuestra metáfora es la misma. Tocar la *polca del espiente* significa hoy, como lo dice Malaret, 402: « Marcharse con la música a otra parte »; para Dellepiane, 73, es simplemente 'huir'. También se emplea la forma abreviada *Tocar el espiente*. *Ciro*

<sup>1</sup> La diversión se practicaba también en el suburbio. « La polca de la silla » es una de las incidencias del poema *El casamiento*, de Evaristo Carriego.

Bayo, 224, da dos formas semejantes: « Tocar piante o tocar viola »; no hemos oído la segunda con esta acepción.

TANGO. — Danza conocida (Ac. 3, 4). Ha dado su nombre a un color, en la gama extrema de los rojos: *color tango*. Al « vesre », es *gotán*:

... Oirá usted con frecuencia palabras con las sílabas cambiadas: es una moda como otra cualquiera. Al tango le llamamos *gotán*; para pasar el rato nada más.

BELDA, pág. 34.

Margot suspira al ritmo triste de un *gotán*.

*Cuando el diablo sonríe*, charleston-step de H. VERONA, letra de C. AGUIRRE.

Pobre percanta que pasa su vida  
entre la farra, milonga y champán,  
que lleva enferma su almita perdida,  
que cayó en garras de un torpe bacán,  
y que en su pecho, tan sólo, se anida  
el triste goce que causa un *gotán*.

*Carne de cabaret*, tango, letra de Luis ROLDÁN, música de P. V. LAMBERTUCCI. En el citado *Boedo*, *passim*.

TARANTELA. — Danza conocida (Ac.). La señora Donghi de Halperín, en su estudio sobre los italianismos, ofrece un único ejemplo, de Fray Mocho:

... Fijate sinó lo que han hecho con las vírgenes milagrosas.  
Han sacao la tarantela de no dejar pasar año sin darle un'al-  
guna provincia...

Cuadros, *En confianza*, 275.

dándole el significado de 'estribillo', y haciendo notar que « actualmente no se usa en este sentido ». Sin embargo, no se trata de un italianismo directo sino de una expresión española: *darle* [a uno] *la tarantela* o *la taranta* (Ac., Musso, 61; Ricart, 341; Sbarbi, *Dic.*, 931; Kastner, 609, cita el proverbio español junto a la forma francesa) difundida por toda América (Malaret, 763; Segovia, 143-144). Sobre la vinculación del arácnido con la música, véase *La tarántula y la música*, de Ángel González Palencia, en la *RDTTrP*, 1944, I, págs. 55-87, con numerosa bibliografía; y la

personal interpretación de Marius Schneider, *La danza de espadas y la tarantela*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.

*Le dió la tarantela* <sup>1</sup>, se dice del que sufre un repentino raptó de cólera, o se altera súbitamente. También de cualquier ocupación movida y repentina, especialmente si es molesta para terceros. La connotación de tarantela y nervios agitados está viva en el sentir popular: de chicos, llamábamos a una vecina flaca y nerviosa « la palito-tarantela ».

*Terminá esa tarantela*: dejáte de refunfuñar, de rezongar, de repetir lo mismo.

VALS. — Es la danza conocida; se escribía y decía *Valse*. La expresión *Medio tocáme un vals* es sinónima de *Tocáme un gato*.

## ORGANOGRAFÍA

... prudente  
niebla la de la vihuela.

RICARDO E. MOLINARI.

Adoptamos, en sus líneas generales, y modificándola ligeramente, la clasificación, tan racional, de Von Hornbostel. Y es de hacer notar que, de las viejas voces técnicas todavía en uso, Ac. admite solamente algunas: *batería*, *cobres* (la usa Fray Mocho, *Cuentos*, 102, caracterizando los instrumentos de una retreta). Faltan en nuestro léxico oficial algunas usadisimas en todo el dominio del español: *cuerdas*, *maderas*, etc.

<sup>1</sup> También se usa, con este sentido, la expresión *darle la pataleta*. Y si *pataleta* es solamente « convulsión », *pataletilla* era un antiguo baile; esta connotación parece haber quedado presente en el habla popular:

...le di un golpe, y se quedó  
bailando la pataleta.

J. VICUÑA CERVANTES, *Romances y populares vulgares* recogidos de la tradición oral chilena; Santiago, Imp. Barcelona, 1912. Biblioteca de Escritores de Chile, pág. 336.

## I. VOCES QUE SE REFIEREN AL TAÑIDO Y SONIDO DE LOS INSTRUMENTOS EN GENERAL

**ACENTO.** — Ac., 6 : 'Sonido, tono'. Se emplea, pseudoliterariamente, para designar un sonido instrumental :

... y el violín con triste acento...

*El cuzquito, tango, música de VICENTE GRECCO, letra de JOSÉ AROLAS.*

**APORREAR.** — Arrazola consigna *aporrear* como « golpear, maltratar, dar de golpes, puñetazos, etc. » ; Garzón, 30, como « tratar mal a uno, trayéndolo con violencia y golpes de una parte a otra » ; Segovia, 154, como « golpear, usar de violencia contra uno », y figuradamente, « dominar completamente a otro en una discusión ». Segovia da también *aporreador* 'mazo de hierro que usan los mineros para partir las piedras'. (*Aporrear* figura en Ac. y Malaret con acepciones diferentes.)

*Aporrear el piano* es fórmula común para decir que se lo toca mal, y se usa hasta cuando se lo toca bien, un poco en broma : « Yo aporreo un poco... ». Es mucho menos común con el violín, y desusada con los otros instrumentos.

Yo no tocaba : más bien aporreaba el piano como si fuera un caballo... [más adelante, habla de « porrazos »].

*Juan de Dios Filiberto, su vida y sus tangos. Una biografía contada por él mismo y escrita por Andrés Muñoz. En el periódico Clarín del 6 de mayo de 1950, pág. 13.*

**HACER HABLAR.** — *Hacer hablar un instrumento.* Expresión corriente (Ac. ; Musso, 116-117 ; Sbarbi, Dic., 454 y 509). Figura en el *Quijote* (edición póstuma de Rodríguez Marín, tomo III, 402 y nota 3, y tomo VI, 163). Extremando, Andrés Sanz del Castillo califica a uno de « parlero » :

Y volviendo a tomar el bien acordado y parlero instrumento...

*El monstruo de Manzanares, en C. y M., VIII, 27.*

Se usa también *hacer hablar las cuerdas* (se entiende, por antonomasia, las de la guitarra : a veces, menos, las del violín : y no más). La expresión aparece en *El Crótalon* (Canto I) :

El qual como començó a tañer hazía hablar las cuerdas con tanta exçelencia y melodía que lleuaua los hombres bobos, dormidos tras sí...

En *Nueva Bib. Aut. Esp.*, 7, II, 150.

**MANDARSE.** — Mandarse es verbo de innumerables significados ; vale por ejecutar, llevar a cabo, consumir (« mandarse una *performance* o *perfomance* » ; « uno [un cuento] de ladrones », « un boleto » — en ambos casos, ‘mentir, exagerar’ — ; « la parte » — ‘singir’ — ; « una botella de vino » — se sobreentiende : a la bodega). Musicalmente significa ‘ejecutar’ : « ¡ La orquesta se mandó cada bugui ! » « ¡ Mandáte un tanguito ! ».

**PUNTO.** — (Ac., 44). V. Cordófonos, Prima. El « punto », el « coso », el « tipo », significa ‘un sujeto determinado’.

**RASCAR.** — ‘Tocar mal el violín, la guitarra, el arpa’ (Segovia, 1927). Equivalente a *raïces r'aver*. « Raïces ouï mon, én jouer l'har ». Se usa, naturalmente, sólo para los instrumentos de cuerda, y muy especialmente los de arco, más que para los de punteo o rasgueo.

Idéntica exclusividad aparece en *rascatripas* : ‘persona que con poca habilidad toca el violín u otro instrumento de arco’ (Ac.). No lo he oído nunca aplicado a un guitarrero — cuya especialidad es, precisamente, la de rascar tripas — pero sí se usa por extensión con cualquier músico malo.

**REPICAR.** — Es usual el refrán *No se puede repicar y andar en la procesión*, que figura en todas las colecciones paremiológicas (Ac. ; Cannobbio, 96 y 100, con una variante ; Correas, 362 ; Ibáñez, 376 ; Musso, 173 ; Rod. Mar. 1, 344 y 441, y una copla de sus *Cantos populares españoles*, III, 76, pieza 3752 <sup>1</sup> ; Sbarbi, *Dic.*, 823). Figura en Kastner. Arthaber, Chenaux y Cornu, y Ricart dan algunas correspondencias en otras lenguas ; Moya, 555, al-

<sup>1</sup> Las variantes de Rodríguez Marín constituyen la copla recogida por LAZARTE Y ALCÁNTARA, II, 225.

gunas variantes; y Luis Alberto Acuña, como usual en Colombia (*Refranero colombiano*, Bogotá, Argra, 1947, pág. 62).

Pero no es posible repicar y andar en la procesión.

PATRÓ, *Divertidas*, 86.

**REZONGAR, REZONGO.** — Aplicanse estas voces a varios sonidos (por ejemplo, el que produce la bombilla cuando el mate está por agotarse) y en especial al del bandoneón :

El bandoneón rezonga...

*El cuzquito*, tango, música de VICENTE GRECO, letra de JOSÉ ANOLAS.

Gima su rezongo de tristeza el bandoneón.

*Invocación al tango*, tango cañción, letra de JOSÉ GONZÁLEZ CASTILLO, música de CÁTULO CASTILLO.

Y mientras pierde la vida un tango  
que el ronco fuele lento rezonga...

*Bajo Belgrano*, tango, música de ANSELMO AIETA, letra de F. GARCÍA GIMÉNEZ.

**TEMPLAR.** — Es, metafóricamente, 'acomodarse, ponerse a tono'. Muy usado por Fray Mocho :

Decíle que se haga de una vez hombre de mundo... que se temple a la moderna y que se deje de todas esas ideas rancias...

*Cuentos, Frente a frente*, 170.

Y el ilustrado extranjero, templándose en mi tono, repuso :...

*Cuentos, Notas de viaje. En mi pueblo*, 98.

Anoche, no más, les decía a los muchachos de casa, que comentaban tu indiferencia : « ¡ Vean !... A ése dejenmelón a mí que yo lo v'y a templar... ».

*Cuadros, Mi primo Sebastián*, 243.

**TOCAR.** — *A casarse tocan*. Se dice de dos que se llevan bien sentimentalmente.

En sentido figurado, que hay que disparar ('huir') o arreglar-

selas cada cual como pueda. La expresión no abunda en autoridades españolas ; apenas si aparece « tocar a casaca » :

Soldado soy de a caballo,  
cuanto quieras te daré ;  
pero en tocando a casaca,  
no quiere mi coronel <sup>1</sup>.

FERNÁN CABALLERO, III, 289.

*Casaca*, 'casamiento' aparece empleado por Villoldo

Aburrido de soltero  
decidí tomar casaca...

pág. 59, *Inconvenientes del matrimonio*.

Sí es general en la península la expresión contraria : « tocar a descasarse » (Rod. Mar. 1, 452 y 271 ; 3, 155 ; Ricart, 89 ; y la emplea Vela Manzano, en Sbarbi, IX, 90). *Tocar a* alguna cosa es expresión que señala la oportunidad de ejecutar esa cosa misma : *A liquidar tocan* — o *tocaron* — es el título de una pieza de César Iglesias Paz.

<sup>1</sup> Sobre el breve amor del soldado abundan las coplas y los refranes :

El amor del soldado  
dura una hora  
en tocando tarara  
adiós señora.

RODRÍGUEZ MARÍN, I, 31.

Compárese con el dúo (nº 17) del segundo acto de *Carmen* de Bizet (libro de Meilhac y Halévy, tomado de la *nouvelle* homónima de Merimée) :

Ta ra ta ta... C'est le clairon qui sonne...  
Ta ra ta ta... Il part... il est parti !

Una copla americana, del *Cancionero popular venezolano* de J. E. MACHADO (Caracas, García Rico, 1919), pág. 84, reza :

El amor de los soldados  
es como plato de arena,  
que en poniéndolo en la calle  
viene el viento y se la lleva.

Y una burla del soldado que se prepara a comer opíparamente y es interrumpido por la corneta, en BONIFACIO GIL, *Romances populares de Extremadura*. (Badajoz, Imp. de la Diputación Provincial, 1914), págs. 145-146, nº 109 : *La vida de Juan Soldado*.

**TRINAR.** — Literalmente, 'ejecutar un trino'; en sentido figurado, 'rabiar' (ambos sentidos figuran en Ac.). Significa también 'gritar, chillar', especialmente en frases como « está que trina » (que rabia; usual en España) y « te voy a hacer trinar » (chillar) [de un pellizco]. Idéntica metáfora reflejan los italianismos 'estriilar', 'estriilo' (Donghi, págs. 190-191; en italiano *trillo*, *trillare* es 'trino', 'trinar', y *strillare* 'desafinar, chillar') tan usuales en la Argentina.

El soldao era'ntes un animal de carga que no tenía ni derecho ni propiedades y que si le arrimaban una paliza o lo hacían trinar en las estacas, tenía que conformarse y aguantar, porque para eso era tropa...

FRAY MOCNO, *Cuadros, Milico viejo*, 284.

Significa además 'producir un sonido trémulo y expresivo, aunque no sea exactamente un trino':

Como en vos [tango], trinaron mis violines de emoción...

*Invocación al tango, tango canción, letra de José GONZÁLEZ CASTILLO, música de CÁTULO CASTILLO.*

Los acordes de una polka en que trinaban las primas y segundas y no tanto destinada a ser bailada cuanto a mostrar la habilidad de los ejecutantes...

FRAY MOCNO, *Memorias*, 29.

## II. IDIÓFONOS

### A) Partes de los instrumentos

**BADAJO.** — Miembro viril <sup>1</sup>. No figura en ninguna parte con este sentido, que, sin embargo, parece estar presente en muchas asociaciones del español peninsular: « Viudita sin majo, campana sin badajo », « Ni adobo sin ajo, ni campana sin badajo, ni viu-

<sup>1</sup> El badajo de las campanas, como el mazuelo de los morteros y el palo o los palillos del tambor es un símbolo fálico empleado en los ritos de fertilidad. Véase SACHS, *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires; Centurión, 1947 (traducción de Dora Berdichevsky y Daniel Devoto), *Impulsos rituales*, especialmente en pág. 31.

ñita sin majo » (Rod. Mar. 4, 312 y 207; el primero, y « campana sin badajo no vale un ajo », en Ricart, 78). En el *Romancero General* de 1600, fols. 327 v.-328, se lee :

... o qué negro de temprano  
a tañernos madrugó :  
parece que se acostó  
con el badajo en la mano... <sup>4</sup>

Y algo más que una pura paronomasia debe ser lo que impulsa a Belda a reemplazar por « badajo » una exclamación mucho más sonora (págs. 55, 61, 126, 131, 157). *Barajo* era el sustituto empleado por los poetas gauchescos.

### B) *Los instrumentos y voces derivadas*

CAMPANA, CAMPANILLA, CAMPANAZO. — *Campana*. Arrazola, 46; Garzón, 87; Dellepiane, 64; Malaret, 198; Segovia, 168. Es el compañero del ladrón, que vigila para dar la voz de alarma, mientras el otro « trabaja » <sup>5</sup>. La definición de Fray Mocho es algo distinta :

El punto de contacto es *el campana*, es decir, el que busca la casa o el hombre fácil de robar, el que estudia el medio de

<sup>4</sup> Compárese, sin embargo :

¡ O campanas de España !  
¿ Quándo entre aquestas manos  
tendré vuestros badajos ?

Habla un Sacristán, cautivo en *Los baños de Argel*. CERVANTES, *Comedias y entremeses*, ed. Schevill y Bonilla, I, pág. 343, vs. 21-23.

Sin embargo, la idea de repicar tiene — como entre los primitivos — una persistente connotación sexual : véase esta copla (la n.º 52 de la pág. 279 del *Cancionero aragonés* de JIMÉNEZ DE ARAGÓN) :

El que festeja y no sabe  
la cuerda que ha de tocar,  
por muy sacristán que sea  
nunca llega a repicar.

y el verso « y repicar el original pandero » de un soneto del Racionero FRANCISCO PORRAS DE LA CÁMARA, en el *Cancionero de amor y de risa* (Madrid, López Barbado, 1917, pág. 92).

<sup>5</sup> Lo que en *coa* se denomina « loro ». VICUÑA CIFUENTES, *Coa*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1910, pág. 106.

efectuarlo, el que está en relaciones con los que cambian lo robado por dinero : la providencia en forma de hombre.

Bien considerado, estos *campanas* són los verdaderos ladrones ; los que efectúan el robo son solamente sus instrumentos.

Jamás se comprometen en nada, y es difícil que la policía los descubra. Adoptan todo el aire de gentes honradas, trabajan, tienen oficio, profesión o industria conocida ; son sirvientes, mozos de hotel, changadores, comerciantes, rentistas, y hasta pueden inspirar confianza y ser honorables, mientras no haya posibilidad de tirar la piedra y esconder la mano...

Sus *golpes* los reciben ya estudiados por el *campana*, que percibirá su buena parte, sin riesgo.

FRAY MOCHO, *Memorias*, págs. 92 y 106.

Y también su uso por Gálvez es diferente :

Otras veces era utilizada como *campana*, y en más de una ocasión, yendo con el Chino en la plataforma de un tranvía « completo », el ladrón desvalijó al candidato que flirteaba con la muchacha, previamente adiestrada para estos casos.

GÁLVEZ, *Historia*, 117.

Por extensión, todo el que está vigilando, avisado, ó « con el ojo abierto », *está de campana*.

*Campanear* es así vigilar, espiar disimuladamente, o, simplemente, mirar <sup>1</sup>.

Uno : — Campaniá el botón entonces y jugamos al siete y medio.

SÁNCHEZ, *Canillita*, pág. 240.

A veces, cuando el Chino debía ocultarse de la policía, la acompañaban las mujeres de sus compañeros. Por orden de sus bacanes vigilábanla con tanto celo como el propio Chino : la *campaniaban*, decían en su jerga las infelices.

GÁLVEZ, *Historia*, 80.

<sup>1</sup> Dellepiane da también *campanear*, y *campaneadero*, 'atisbadero' ; y, en 79, « hacer la campana », sinónimo de *campanear*.

VIRUTA : — Bueno, mirá hermano ; yo te veo en un tren bárbaro. Lo mejor que puedo hacer yo es írmelo a campanear al Cuervo. No sea cosa que se arme aquí la de San Quintín...

V. M. CUITIÑO, *Teatro IV*, Buenos Aires, Gleizer, 1923, pág. 179 : *El malón blanco*, acto II, esc. XI [estrenada en 1912].

Yo, que conozco tu anterior pasaje  
al campanearte vestida de seda...

*Berretín*, tango de P. B. LAURENZ, letra de CADICAMO.

Cuando se quiere llamar la atención de alguien para que aprecie una habilidad, o una prenda, se le dice : « Campaneá ».

*Campaneárselas* es, según Sbarbi, *Dic.*, 193, 'ingeniarse, buscárselas, arreglarse para vivir' :

¡ El sabalaje que se las campané como pueda ! Hombre qu'estando arriba se va barranc'abajo no tiene alce, che, y jiede a muerto.

FRAY MOCHO, *Cuentos*, *En las antecámaras del Congreso*, 69.

TITI : — ... Queda todo arreglado. Tengo todavía bastantes recursos para campaneármelas por mi cuenta.

SÁNCHEZ, *El pasado*, pág. 499.

No es muy usual en Buenos Aires la frase « Allá se las campanee, o campaneen », registrada por Ac. ; Musso, 18 ; Sbarbi, *Dic.*, 62. Figura en las *Respuestas de Sanchico Panza*, en Sbarbi, V, 49. La registra Selva, 231 : « *Allá se las avenga, o se las campanee, o se las componga* : que se arregle o desenvuelva como pueda ». Este sentido industrial se refleja — unido a la voz *lunfarda* — en este pasaje de Fray Mocho :

Brotan de las capas inferiores de la sociedad, y rara vez alcanzan otras más elevadas : son constante y perennemente víctimas del que *ha campaneado* — estudiado — el robo a realizar y su fin es generalmente desastroso.

FRAY MOCHO, *Memorias*, 105.

*Hay que oír las dos campanas* es expresión que responde, según Kastner, 446, al axioma latino « Testis unus, testis nullus »,

e indica que deben oírse las partes antes de juzgar sobre un asunto.

*Oír campanas y no saber dónde.* Refrán español concidísimo — no muy usado en Buenos Aires — que denota irresolución y poco seso :

RAMÓN : — Tú has oído campanas y no sabes dónde.

CAMILO : — Sí, tiene una campana en cada oreja y un sacristán que repica a toda hora.

ALFREDO MÉNDEZ CALDEIRA, *Cuento interrumpido*, comedia dramática en tres actos. Buenos Aires, Dasso Burnet y Cía., s. f. [estrenada en 1912], pág. 8.

*Campanazo* es americanismo por *campanada* (Arrazola, 46 ; Garzón, 87 ; Malaret, 198 ; Segovia, 58 y 594).

Con el último campanazo de las doce, dado por el reloj de San Nicolás, penetraba él sigilosamente a la casa de su amada, y se arrojaba en sus brazos.

FRAY MOCHO, *Memorias*, 132.

Se usa en la frase *dar una campanada*, o un *campanazo* (común en las dos formas). Es frase española : figura en Ac. ; Correas, 551 ; Covarrubias, s. v. *Traje* : « ... para gastar más tela en el vestido y dar campanada con la gala » ; Fernán Caballero, III, 33 ; Musso, 40 ; Sbarbi, *Dic.*, 193 ; y en refranes, en Rod. Mar. 2, 133 ; 3, 121 y 174 ; 4, 301 ; Ricart, 88, etc.

— Y bueno, che... Hagan de cuenta no más de que yo me les he muerto y arreglensén como puedan... Yo no las v'y a demandar y pueden vivir tranquilas...

— ¡ Pero eso es un campanazo, tata... y es lo que mama no quiere !

FRAY MOCHO, *Cuentos, Callejera*, 237.

DAMIÁN : — Florita, tengo para usted una noticia que es un bocado de cardenal.

FLORA : — ¿ De qué se trata ?

DAMIÁN : — De un campanazo con todas las de la ley.

FLORA : — (*regocijada*). ¡ Ah ! Cuente usted, que ya lo estoy saboreando.

CLARA : — ¡ Campanazo ! ¿ De quién ?

DAMIÁN : — ¿ Qué ? ¿ No sabían nada ? [...] No se habla de otra cosa : Silvia Nor con Federico Daure.

FLORA : — Bueno, ¿ y en qué consiste el campanazo ? ¿ Él la dejó ?

IGLESIAS PAZ, *El complot del silencio*, acto I,  
esc. XI, pág. 23.

*Campanudo*. Ac. retega la acepción de esta palabra al « vocablo de sonido muy fuerte y lleno » y al « lenguaje o estilo hinchado o retumbante » ; la siguen Musso, 40, y Sbarbi, *Dic.*, 193. Ya el P. Mir <sup>1</sup> aboga por un sentido más amplio del término. En Buenos Aires se aplica a un linaje (significa entonces que es conocido, de gran figuración social), o a un individuo (y quiere decir que pertenece a una familia así, o que es de presencia compuesta y grave) : estas acepciones son también las usuales en España.

*Campana de palo*. Cannobbio, 99, da el refrán usado en Chile : « Las razones de un pobre son como campanas de palo. Es decir, no son escuchadas ». En nuestro país se usan los versos del *Martín Fierro* (VIII, vs. 113-114) :

... que son campanas de palo  
las razones de los pobres.

Variantes en Moya, 360, 507, 624, 629 y 651. Selva, 291, cita el refrán completo : « Voz de pobre, campana de palo : poco se escucha el reclamo de los pobres » <sup>2</sup>.

No encuentro este refrán en repertorios peninsulares. Rossi, 39, dice que *campana de palo* « es dicho rioplatense para indicar cosa que se desoye ». La frase figura, sin embargo, en refranes españoles : « Gente ruin, campana de palo » (Rod. Mar. 1, 209 — repetido en Ricart, 85 —, y en 191, con un topónimo : quizás el sentido sea allí ligeramente distinto, y semejante al del refrán « A counsejo ruin, campana de madera » : Bergua, *Refranero español* <sup>3</sup>, pág. 65, variado ligeramente en Ricart, 85).

<sup>1</sup> *Itabusco de voces castellanas*, Madrid, Sáenz de Jubera, 1907, pág. 137.

<sup>2</sup> Suele decirse que « son de cobre — las razones de los pobres ». Se emplea también el refrán incompleto : « Sí, señor, y son de cobre... » sin nada más.

<sup>3</sup> 3ª ed., Madrid, Ed. Ibéricas, 1945.

*Buscar con campanilla.* Se usa en frases como « Te he estado buscando (o llamando) con campanilla », cuando la persona aludida tarda en aparecer. Se dice también, de una niña que provocó muy abiertamente a un candidato, que « lo buscó con campanilla ».

*Tocar campanilla,* como signo de llamar la atención, aparece en algunos refranes españoles (Rod. Mar. 1, 228 ; 4, 358, etc.).

Compárese :

Como pa escuchar chiflidos estaba yo en ese entonces con aquella campanita que hast'aura me toca a fuego !

FRAY MOCNO, *Cuadros, De baquel'a sacatrapo*, 171.

*Llamar con campanilla* aparece en la fórmula « Parece que lo llaman con campanilla », dicha, según Sbarbi (*Dic.*, 193), en sentido irónico por « aquellas personas que se presentan cuando menos falta hacen o cuando se va a comer, repartir una cosa, etc. » <sup>1</sup> (también en Fernán Caballero, 302). La expresión contraria se encuentra en la locución « Vínole Dios a ver sin campanilla » (Correas, 507 ; Musso, 246).

*De campanillas* : una persona, un apellido, gente *de campanillas*. Segovia, 373-374, registra la acepción española usual (Ac. ; Lacal, 392 ; Musso, 230-231 ; Ricart, 98 ; Sbarbi, *Dic.*, 193 ; en locuciones, *ibid.*, 924 y 215 : esta última en una copla de Fernán Caballero III, 333).

La gran curiosidad local es la islita que hay frente al muelle : es el lugar obligado desde 1848 en que la estrenó Urquiza para celebrar los banquetes de resonancia, aquellos raros que se dan a algún personaje de campanillas que llega y del cual esperan algún beneficio los del pueblo, aunque sepan que si el tal es conterráneo les prometerá el oro y el moro mientras come y después no les dará ni las gracias...

FRAY MOCNO, *Cuentos, Notas de viaje. En mi pueblo*, 104.

<sup>1</sup> Compárese : « CHIRIMOS : El diablo ha sido la trompeta y la venida de los hombres de armas : parece que los llamaron con campanillas ». CERVANTES, *Entremés del Retablo de las maravillas*, en *Nueva Bib. Aut. Esp.*, XXVII, pág. 34.

En ciertos momentos pienso, con un autor de campanillas, que la esencia de este mundo creado en un momento de divina ligereza, es la ironía.

GARCÍA, *Memorias...* 139.

Se usa también la expresión *de muchas campanillas* (Ac.). Véase *campanudo*.

*Campanilla* se llama también — casi con carácter exclusivo — a la úvula (Ac., 3; Sbarbi, *Dic.*, 193, «campanilla de la lengua»).

CASCABEL. — Es usual la expresión, extendida por todo el ámbito del español y corriente en las fábulas morales, «¿Quién le pone el cascabel al gato?» Moya, 602, da una variante, con «cencerro» en lugar de «cascabel».

*Cascabelear* es (Garzón, 100) «hacer ruido de cascabeles o como de tales»; y en 71 (s. v. *Breke*) da un ejemplo de Julián Martel en su novela *La Bolsa*. Y se dice «Herradura que cascabelea...» (Moya, 473) el refrán conocidísimo que en Ac. es «Herradura que chacolotea...»

*Cascabel*, *cascabelito* fué una canción de moda que dió cierta boga a esta expresión con la que se designaba a las personas — especialmente del sexo femenino — de carácter alegre y desaprensivo; casi como con «sesos de cascabel» (Ricart, 112).

MARIMBA. — Instrumento afroamericano (Ciro Bayo, 137; Malaret, 542; su descripción y caracterización en André Schaeffner) <sup>1</sup>. Garzón (299) declara que la voz, en esta acepción, es desconocida entre nosotros; la boga de las danzas tropicales la ha popularizado después: algunas orquestas centroamericanas se denominan hoy corrientemente *marimba tal o cual*.

*Dar una marimba* es dar una paliza, una pateadura. (Arrazola, 130; Garzón, 299, Malaret, 542.) Se oye muchísimo más *marimba* que la frase completa: *dar una marimba de palos*.

<sup>1</sup> *Origine des instruments de musique*, Paris, Payot, 1936, pág. 85.

FELIPE : — ... ¿Dónde está Raúl?

ZULMA : — ¿Pa qué lo quiere?

FELIPE : — Pa darle una buena marimba... ¡por bandido!

SÁNCHEZ, *La pobre gente*, pág. 277.

Suele decirse, en vez de *marimba*, *marrusa* : ignoro de dónde procede esta voz, y si es corrupción de la anterior. Malaret, 542, y Segovia, 129-130 (y muy probablemente aquél sobre la sola autoridad de éste) declaran que la voz *marimba* se usa para designar un instrumento que suena mal — en particular un mal piano. Yo no recuerdo haberla oído en esta acepción.

**MATRACA.** — Instrumento conocido (Ac., 1). Se aplica, en Buenos Aires, a todo ruido desapacible.

JUAN MANUEL : — ... Mire amigo Violón, tiemple bien su guitarrón porque parece una matraca.

FONTANELLA, 31.

La expresión clásica *dar matraca*, tan usada en la picaresca, no se emplea aquí. Sin embargo, se mantiene la asociación entre ruido y molestia, y burla; y Arrazola y Garzón (132 y 303 respectivamente), apuntan *matracar*, por 'matraquear, importunar, molestar'. No he oído esta voz.

*Matraca* (Ac.) es tema, muletilla, obsesión :

JUAN : — ... el ñublau s'está poniendo fierazo p'al lau del sur.

D. PEDRO : — Y el ingeniero se v'aprovechar del tiempo p'a volver con la matraca de los desagües...

PAYRÓ, *Rainas*.,. acto I, escena primera, pág. 7.

**PLATILLOS.** — Véase *bombo*.

### III. MEMBRANÓFONOS

#### A) Partes de los instrumentos

*Parche* y *caja* se emplean metafóricamente tan sólo como sinónimos de *tambor*; se considerarán, pues, entre los instrumentos.

**PALOTES.** — *Perico de los palotes.* Se usa para designar a una persona sin peso social o justamente desconocida por su falta de dotes y su insignificancia : *Es un Perico de los palotes.* Ac. registra la locución, sin explicarla ; su origen aparece en Covarrubias, *Palotes* : « Perico el de los palotes, un bobo que tañía con dos palotes. El que se afrenta de que le traten indecentemente, suele decir : Sí, que no soy yo Perico el de los palotes. » *Palotes*, para Covarrubias son « troços de palos delgados, como palillos del atambor » ; y también palotes o palillos son los del salterio. Creo que la frase debe referirse a los palos del tambor más que a los del cordófono o que al par de idiófonos golpeados uno contra otro.

### B) *Los instrumentós y voces derivadas*

**BOMBO.** — 'Elogio exagerado y ruidoso con que se ensalza a una persona o se anuncia o publica una cosa' (Ac., 7. fig. ; Garzón, 66, con un ejemplo de Julián Martel). Se usa en Buenos Aires con este sentido ; una conocida fábrica de cigarrillos se denomina *La sin bombo.*

Al *campana* robado le queda aún como arma la delación y la usa como venganza :... éste es el origen verdadero de más de una pesquisa curiosa que ha servido para bombo a algún inútil.

FRAY MOCHO, *Memorias*, 93.

**COMISARIO** : — (*al Repórter*) Y ustedes tienen la culpa. Puro bombo a Investigaciones, sin pensar que casi todas las pesquisas son nuestras.

SÁNCHEZ, *Moneda Falsa*, pág. 380.

*Dar, darse bombo.* 'Alabarse exageradamente' (Ricart, 125 ; Sbarbi *Dic.*, 148 ; también en Ac. ; Musso, 148 ; Garzón, 66 ; y Segovia, 35).

— ¿ Pa qué le das bombo a Pérez y lo sacás como ejemplo ?

FRAY MOCHO, *Cuentos*, « *Entidi Judicial* », 260.

Cuando la alabanza no es demasiado extremada, se usa la frase *Darse corte.* Aunque se llegue a frases como « Se da un corte bárbaro », *darse bombo* tiene un sentido publicitario, una expansión que faltan a *darse corte.*

*Con bombos y platillos.* (*Bombos*, más usado que *bombo*.) No equivale aquí a la definición de Ac.: « De cascabel gordo »; sí a las otras dos de Sbarbi, *Dic.*, 148: « Aplícase a los anuncios estruendosos y de gran aparato y hojarasca »; « ensalzar o alabar exageradamente a una persona o cosa, bien sea de palabra, bien por escrito ».

Con bombos y platillos se abrió al tránsito un modesto camino.

BONET, *Absurda*, 130.

*Tener la cabeza hecha un bombo.* Sbarbi, *Dic.*, 175, registra la misma expresión: « tener la cabeza como un bombo. Frase empleada por la persona que ha estado trabajando espiritualmente por mucho tiempo, u oyendo charlas insustanciales, etc. » (Lo mismo en Lacal, 392.) En Ac. aparece « *Bombo*: adj. fam. Aturdido, atolondrado por alguna novedad extraordinaria o por algún dolor agudo ». Aquí se emplea, como sinónimo de *tonto*; « abombado » (Garzón, 2; Bermúdez, 95, con ejemplos de Fray Mocho, Javier de Viana, Del Campo y otros: da, también, « *abombadizo* »; compárese con Ac. « *Abombar*, 2. fig. y fam. Asordar, aturdir », significación también usada aquí).

Ti apuesto a qui a nosotros no nos enfundan en esos quepises de aura, que le dan a los milicos ese aire de abombaos o de pasaos de las doce...

FRAY MOCHO, *Cuentos, Cuarteleras*, 41.

Usté lo ve metido en su levitón y no sabe la clase e' liendre qu'es con ese aire de abombao...

Id., *Id.*, *Confidencias*, 61.

¡ Vos... ! ¡ Cara e mocito abombao... !

Id., *Id.*, *Haciendo lobos de mar*, 249.

Bermúdez, 95-99, da varias acepciones de *abombar* y *abombarse* con variados — hasta excesivos — matices; las acepciones fundamentales son 'corromperse el agua o una materia orgánica' y 'turbarse, aturdirse una persona'.

La forma del bombo ha dado lugar a frecuentes comparaciones. Sbarbi, *Floril.*, 46, apunta que « suele compararse con este instrumento músico el sombrero de copa que tiene grandes dimensio-

nes ». Aquí \* *bombo* designa especialmente el vientre de la mujer embarazada, y « andar con bombo » es sinónimo de « estar encinta ». (Para una metáfora similar, véase *tambor*):

Este que toca el bombo  
hace tres meses que es casado,  
y su mujer de envidiosa  
otro bombo se ha comprado.

*Copla de murga.*

*Bombito* es, ya un diminutivo de esta significación, ya el trasero, especialmente si es femenino, y con una connotación elogiosa: « Tiene un bombito ... » (véase *Pandero*). Arrazola, 39, apunta que « *bombo* también suele significar trasero [así también Segovia, 163]; y aunque esta acepción es de uso tan restringido que apenas se conoce, ha dado lugar a la frase: *al bombo*, que vale por *al fracaso* ». Con un sentido menos definitivo la emplea Sánchez:

JORGE: — ¡ Nada !... Está lloviendo... ¡ Doriniste ! (*Lisandro, aspira con ansias una bocanada de aire y se deja caer de nuevo.*)

RICARDO: — ¡ Al bombo otra vez !...

SÁNCHEZ, *Los muertos*, pág. 326.

« Irse al bombo: fracasar », consigna Selva, 255; y Garzón, 66, « sufrir grave daño, arruinarse, ... frustrarse, fracasar, si es una pretensión o un proyecto ». *Irse al bombo*, por 'quebrar', o hasta por 'cantar para el carnero' aparece con otras frases sinónimas en Gil de Oto, 166, y 67:

... y del tendero fallido  
se dice que se ha « fundido »,  
que se ha ido al « bombo » o al « tacho ».

... Usted tiene algunos negocios, como el de sus tierras, que pueden darle todavía magnífico resultado. Si espera un tiempo más, es muy posible que se vaya « al bombo »...

PATRÓ, *Divertidas*, 284.

*Irse al bombo* es morir; mandar a alguno al bombo, matarlo (Dellepiane, 58). *Tirarse al bombo* 'haraganear'; *tirar (a alguien)*

*al bombo*; 'tirarlo a matar', 'perjudicarlo': lo que *bombearlo*<sup>1</sup>. *E irse al bombo* — lo que prueba la afirmación de Arrazola — es también sinónimo de « irse al traste »: y *traste* es aquí lo mismo que « trasero »<sup>2</sup>.

CAJA. — *Sacar a uno (o salir) con cajas destempladas* es lo mismo que la frase española *Despedir, o echar, a uno con cajas destempladas* (Ac.; Fernán Caballero, 319; Lacal, 391; Musso, 81; Sbarbi, *Dic.*, 182; y en uno de los *Cantos populares españoles* de Rod. Mar. II, 458, pieza 3141).

ÁNGEL: — Perdone V. E. mas otro en mi lugar hubiera hecho otro tanto. Primero me quejé a la policía y ésta hizo oídos de mercader. Después lo fuí a ver al señor Troncoso quien a mis primeras palabras me echó con cajas destempladas.

FONTANELLA, pág. 24.

La expresión designa un recibimiento poco propicio [destemplado], y tiene quizás su origen en la ceremonia militar fúnebre:

Puse dos o tres sillas de costillas en hilera, abroqué los tornos, y arrimélos como quien arrastra banderas y voltea arcabuces, y destiempla añafles y atambores en entierro de capitán general.

*La picara Justina*, libro 3, cap. 4. En el *Tesoro de Ochoa*, 1, pág. 216.

« Tristes marchando / las trompetas roncadas, los tambores destemplados » traen los soldados moriscos a Aliatar muerto, en un

<sup>1</sup> *Bombero* se usa para designar a un *referee* que 'bombee' (que perjudica a uno de los equipos de fútbol). *Bombear, bombero (de bomba)* tienen otro sentido erótico que no corresponde interpretar aquí.

<sup>2</sup> *Traste*, en la acepción instrumental corriente — la primera que registra Ac. —, figura en frases y locuciones que por su significado nada tienen que ver con la nuestra, y que no se emplean en nuestro país. Hace excepción « *Dar al traste*: destruir una cosa, abandonarla, perderla » (MUSO, 60). Pero SEIJAS, comentando este pasaje del *Cuento de cuentos* quevedesco: « supuesto que no habían de poder dar con ellos al traste » (SBARBI, VIII, 84) recurre para intentar aclararlo, y bajo la autoridad de Covarrubias, a una expresión náutica o a los trastes de la vihuela. Su incertidumbre prueba que la expresión no es clara ni fácil de explicar. Aquí, *traste* se usa figuradamente con el valor ya apuntado: « ¿Cómo te fué? — Como el traste (o « como el culo ») es diálogo corriente.

romance del *Romancero general* (Durán I, n° 172). « Sacarlo como con cajitas » da Moya, 613, como usual en Catamarca. (Para el exacto sentido de la voz *caja* en el norte del país, véase Augusto R. Cortázar, *El carnaval en el folklore calchaquí*<sup>1</sup>, pág. 111 y sigs.) Se usa muchísimo la expresión, sinónima, « sacar — o salir — vendiendo almanaques ».

**PANDERO.** — Por nalgas y trasero de mujer. Como la del bombo, la forma y tensión del pandero ha servido de base para esta comparación. Sbarbi registra en su *Dic.*, las siguientes: *Tener cara de pandero* (206), y *Tener la barriga como un pandero* (121).

**PARCHÉ.** — *Sobre el parche.* Lo que *Sobre el tambor.*

*Batir el parche.* Marcharse, o activar alguna cosa. « Batir la marcha — dice Sbarbi, *Dic.* 597 — es tocarla en el clarín o con el tambor. » Los diversos significados porteños de la palabra *batir* escapan a esta sección.

**TAMBOR.** — *Tengo la panza hecha (o como) un tambor* se usa para indicar que se ha comido mucho. Sbarbi, *Floril.*, 272, incluye « Tener la barriga como una tambora<sup>2</sup>. Frase popular con que se significa tener alguna persona el vientre abultado y duro ». (Sin explicación, la frase está en Ricart, 135.) La comparación es antigua, y figura en el *Auto del magna* :

BOBO : — ¡ Cómo, si fuera mejor !  
Pregúntenlo a mi barriga,  
qu'estava, Dios la bendiga,  
que parecía un atanbor.

En la *Colección de Autos, Farsas y Coloquios*  
publicada por ROUANET, I, 171, vs: 56-59.

Kastner explica este modismo en 492, « Avoir le ventre tendu comme un tambour... » y 497, s. v. « Bedon ». La asociación

<sup>1</sup> Buenos Aires, Sudamericana, 1949.

<sup>2</sup> *Tambora* figura en SKEGIVA, 143, como sinónimo de tambor. No recuerdo haber oído esta voz en Buenos Aires.

persiste en el folklore italiano : véase esta canción napolitana citada por Santoli <sup>1</sup> :

- I' ne voglio chella panza
- Chella panza che ne faie tu ?
- Facimm' 'o tammurro p' 'o re de Franza.

*A tambor batiente.* Ac. y Musso, 28 dan : « A tambor, o con tambor, batiente. m. adv. Tocando el tambor ». En este sentido lo emplea Francisco Ayala :

... expuestas en el atrio de la iglesia las cabezas, formando una campana que anunciaba el escarmiento dispuesto por el rey en quienes más se habían atrevido — según explicó un pregonero, convocando al pueblo a tambor batiente.

*Los usurpadores*, Buenos Aires, Sudamericana, 1949, 116-117.

En Buenos Aires la frase significa « ahora mismo », « de inmediato », « sobre la marcha », « sobre el parche », « sobre el pucho », o *sobre el tambor* :

Y sobre el tambor alquilamos unas jacas...

BONET, *Absurda*, 97.

El doctor Francisco Belgeri lee unas décimas improvisadas sobre el tambor, en homenaje a nuestra revista.

Rev. *El Hogar*, año XLVI, n° 2097, 20 de enero de 1950, pág. 53.

Kastner, 494, da análogo significado a las expresiones « mener quelqu'un ... » y « faire une chose tambour battant ».

#### IV. AERÓFONOS

##### A) *Partes de los instrumentos*

REGISTROS. — Por antonomasia, los del órgano. En Buenos Aires se usa la frase consignada por Ac. : *Tocar todos los registros*, en el mismo sentido que en España. (*Registro* se empleaba —

<sup>1</sup> VITTORIO SANTOLI, *I canti popolari italiani*, Firenze, G. C. Sansoni, 1940 (Biblioteca del Leonardo, XV), pág. 196. Goethe escribió sobre esta canción.

Garzón, 428 —, con la acepción de « casa de comercio ... donde se vende al por mayor ».)

### B) *Los instrumentos y voces derivadas*

ACORDEÓN, BANDONEÓN. — *Acordeón*, aerófono de lengüeta libre (Ac.); el *bandoneón* (no en Ac.; sí en Malaret, 134) es un acordeón algo mayor <sup>1</sup>. Los dos nombres alteran su pronunciación de diversas maneras: *bandoleón*, *bandolón*, *mandolión*, *acordiona*, *acordión* <sup>2</sup>:

FELISA: — ... ¡A bailar!... ¿Dónde está el acordeonista?  
¡Fortunato, llámalo pa que toque la acordiona!...

SÁNCHEZ, *Cédulas de San Juan*, 122.

... vestido de dominó y tocando l'acordión...  
— ¿Tocando l'acordión, no?

FRAY MOCHO, *Cuentos, Desertor*, 136.

Su sonido, calificado de « rezongo » o de « quejido » (« un acordeón que se queja », escribe Belda, pág. 67), ha hecho nacer la expresión « alma de bandoneón » (nombre de un tango célebre) para caracterizar ciertos *moods*.

\* *Hecho un acordeón*: arrugado. Dícese de las prendas de ropa mal planchadas y de todo lo que puede quedar malparado.

... Si alguna vez esa vieja me agarr'atravesao y con una copa de más, tengan seguro que la cazo e la cabeza y de los pies y la convierto en acordeón...

FRAY MOCHO, *Cuentos, Una cura por agua*, 207.

¡ Con el nene que me estaba metiendo ! Ya me veía bajo su manopla hecho un acordeón...

BONET, *Absurda*, 58.

<sup>1</sup> «...un bandoneón — especie de acordeón, pero más largo...» BELDA, pág. 219.

<sup>2</sup> Igual en Chile: « Las guitarras sin sus cuerdas / resolando el acordión... » (VICUÑA CIFUENTES, *Romances...*, pág. 447).

**CLARÍN.** — *Clarínada*. Se usa con el mismo sentido que da Ac., 2. fig. : 'Dicho intempestivo o desentonado', especialmente en la frase *Salir con una clarínada*.

**CORNETA.** — *Ser un buey corneta*. Sin explicación satisfactoria en Giro Bayo, 37; bien en Arrazola, 56, y Selva, 263. Quien mejor declara esta expresión es Rossi, 34-35. Se refiere al bovino de un solo cuerno o guampa. Hernández introdujo en su poema el refrán *Nunca falta un buey corneta, o En toda tropa de bueyes...* :

Dice el refrán que en la tropa  
nunca falta un güey corneta —

*Martín Fierro, Vuelta, XVI, vs. 13-14.*

La expresión toma los varios significados de « soplón, indiscreto, desleal, etc. según los casos » (Rossi, 34) <sup>1</sup>.

**CORNO.** — Instrumento que los puristas — y sólo ellos — se empeñan en denominar *trompa*, aunque acepten la expresión « corno inglés ». ¡ *Un corno!* 'nada', *Non ti capisco un corno* son italianismos muy corrientes. No figuran en Donghi.

INDALECIA : — ¡ Pero, Señora... ! Si yo...

ENCARGADA : — ¡ Un corno !

SÁNCHEZ, *El desalojo*, pág. 330.

EDUARDO : — ... Porque a mí no me la cuenta el médico...  
Yo no tengo neurastenia ni un corno, sino pereza pura...

SÁNCHEZ, *En familia*, pág. 442.

**FLAUTA, PITO.** — Estas dos voces, asociadas en algunos refranes, deben considerarse juntas, aunque no sean sinónimas. No nos extenderemos sobre sus connotaciones sexuales, comunes a casi

<sup>1</sup> Una copla de GIRO BAYO, *Rom.* (pág. 217, n° 11) reza :

Sucede entre los cristianos  
así como en las haciendas ;  
entre parientes y hermanos  
nunca falta un buey corneta.

Buey corneta, explica el colector, es el « Buey discolo que alborota la manada ». RICART, 149.

todos los *slangs* <sup>1</sup> (Véase para esto Curt Sachs, *The History of musical instruments*, New York, Norton, 1940, pág. 44, con un curioso ejemplo de Hemingway) <sup>2</sup>. Tanto como la similitud prosódica debe haber influido esta connotación en la sustitución tradicional: « gran flauta », « la gran flauta » (ésta también en Garzón, 212, y Ciro Bayo, *Rom.* 188), « Ahijuna gran flauta », etc. <sup>3</sup>, que registra Arrazola, 90, y que provocan la gentil reconvencción del señor Gil de Oto (67 y 68) :

y es chocante admiración  
¡ « La gran flauta » ! o ¡ « La gran siete » !  
... podrá ser prima carnal  
pero hermana... ¡ « La gran flauta » ! <sup>4</sup>

Un difundido cantar informa que

Bartolo tenía una flauta  
con un aujerito solo,  
y su mama le decía  
« Tocá [dejá] la flauta Bartolo » <sup>5</sup>.

Gracias a que todo el mundo lo conoce, *la flauta de Bartolo* está colocada, junta a la carabina de Ambrosio, en el arsenal de objetos de uso frecuente ; y decir de una cosa que « es como la flauta de Bartolo », o « más conocida que la flauta de Bartolo », es como decir que algo « es más conocido que la ruda ».

La forma alargada de la flauta la ha hecho vincular desde antiguo con todo objeto semejante ; se usa hoy, por ejemplo, para

<sup>1</sup> « Tocar la flauta » — a veces « el clarinete » — *fellare*.

<sup>2</sup> Págs. 43-44 de nuestra traducción. También A. SCHAEFFNER, *ob. cit.*, págs. 240-241. La flauta es « an instrument of the fertility spell » para KARL GERRINGER, *Musical instruments*, New York, Oxford University Press, 1945, pág. 38.

<sup>3</sup> Así también en la interjección francesa : « Flûte ! ».

<sup>4</sup> Las dos expresiones se leen en BELDA, págs. 49 y 132.

<sup>5</sup> Otra versión algo más difícil de transcribir reza :

Bartolo toca la flauta,  
su mamá la pandoreta,  
y su hermana la menor...

« sabe andar en bicicleta » es el verso final en su forma más audible.

denominar ciertos vasos delgados y altos (en particular las copas de champagne) o las piernas flacas y largas <sup>1</sup>: -

Tan largas las medias eran  
que las medias calzas son ;  
y tuvieras más razón  
si fundas de flautas fueran...

El poeta Macario de Verdolaga, en *La Doroleta*, de LOPE, IV, 3.

... las piernas como flautas y peludas...

БОГАТ, *Absurda*, 33.

Se usa la forma abreviada « piernas de flauta » (o « canillas de... »)<sup>2</sup>; también suele oírse, como expresión similar, « canillas de tero viudo », Ciro Bayo, 95, apunta el empleo de *flautin* como 'flacucho, flacuchín'.

También el sonido agudo de la flauta y el pito se presta a comparaciones: ciertos canarios de raza se denominan « canarios flauta »; y la expresión « voz de flauta » — tan corriente como « voz de pito », en el sentido de 'penetrante y aguda' — se lee en Fray Mocho:

Si vieras la cara é Ramona cuando le oyó decir osario con toda aquella boca que le había dao Dios al pobre... y la de él, cuando ella, con su vocesita é flauta, le dijo haciéndose la fina: « No es osario, Miguel... sino Osorio !.. Tené cuidao... pa no pasar por lo que no sos !

*Cuentos, Después del recibo*, 182.

Del sonsonete de la voz *flauta* derivan algunas voces burlescas: *estupeflauto*, por 'estupefacto'; *ipso flauto* y *piripitifláutico*<sup>3</sup> (pito y flauta), 'algo loco, que habla de lo que no entiende, creyendo florearse'. Era el nombre de una popular comparsa, hace ya muchos

<sup>1</sup> Véase, en KASTNER, 329, « Boire à tire-larigot », donde se trata de los vasos llamados « flûtes », y 316: « ...on prendra ses jambes pour en faire des flûtes ».

<sup>2</sup> La comparación, como es natural, no es privativa del español: « D'autres les ont si gresles et ménues, et si héronnières, qu'on les prendroit plustost pour des fleutes que pour cuisses et jambes... » BRANTÔME, *Las dames galantes*, 2<sup>ma</sup> Discours.

<sup>3</sup> Una voz de formación similar, \*superferolitifláutico, corrió por España.

años. En cuanto a *enflautado* (Ac., 3), voz de sentido político muy corriente en tiempos de Ascasubi y tan empleada por él, está enteramente fuera de uso.

*O por pitos o por flautas*, en el sentido de 'o por una razón o por otra', es la forma usual en Buenos Aires del conocidísimo refrán (Ac. ; Correas, 140 ; Musso, 56 ; Sbarbi, *Dic.*, 802 : y da dos versiones, una semejante a la nuestra, que explica : « Por fas o por nefas » ; Rod. Mar. 1, 91, etc.). Julio César García (*Contribución al refranero colombiano*, en *Revista de Folklore*, Bogotá, n° 3, pág. 237, julio de 1948) da la forma general española : « Cuando pitos flautas, cuando flautas pitos », que es la que glosa Góngora en una letrilla (*Obras*, ed. Foulché-Delbosc, I, 16) <sup>1</sup>. « Cuándo pitos y flautas, cuándo flautas y pitos » trae Moya, 375.

*Pito* es aquí la pipa (acepción que falta en Ac. ; figura en Segovia, 263, Garzón, 388, y Ciro Bayo, 182 ; Selva 252, consigna la expresión « tabaco de pito »). *Pito* es también — menos — el equivalente de pitillo (Ac. 6), y más cuando ya está empezado. Derivan de esta acepción *pitada* ('aspirar una bocanada' : « \*Dame una pitada » es pedido frecuente ; y falta en Ac. con este sentido) y *pititar* 'fumar' (figura en Ac., y en Arrazola, 161, que da variantes).

... Y andaba de un lao al otro  
sin tener ni qué pitar.

*Martin Fierro*, VII, vs. 15-16.

<sup>1</sup> *Pitos y flautas*, dice la Ac., son 'devaneos, entretenimientos frívolos y vanos'. Así hay que tomarlo en el entremés de *El casamentero*, introducido por CASTILLO SOLÓRZANO en su *Tiempo de Regocijo* :

PIRUÉTANO : Señor, ni pito o flauta a mí me inspira,  
sino el deseo de agradar...

En C. y M., VII, 273.

*Pitos flautas* aparecen en una pieza del *Romancero general* de 1600 (fol. 118 v.) entre trompetas marinas, chirimías, añafles y sacabuches. No sé si interpreto bien como « trompetas marinas » la rara expresión « y de la mar las trompetas » ; si fuera 'la mar de trompetas', se trataría sólo de instrumentos de aire. Entre *pitos y flautas* no hay coma, y creo que deben designar una sola clase de instrumentos, como la expresión análoga « flautas dulces ».

RAMÓN : — (a Andrés) ¿ Quiere pitar un armao ?

ANDRÉS : — No pito, se lo agradezco.

RAMÓN : — De corazón se lo ofrezco.

ANDRÉS : — Si es así, déme, lo pito.

IGLESIAS Paz, *El señuelo*, acto III, escena 1,  
pág. 132. Está en verso, aunque la tipografía no lo señale.

JUAN : — No. V'y a prender un cigarro, p'a pitar mientras sigo techando. Con el mate no se puede ; y no se le toma gusto tampoco.

PAYRÓ, *Ruinas...* Acto III, escena primera,  
págs. 133-134.

NEGRA : — (*Enciende el cigarro y echa humo mirando las espirales*) : ¡ Vaya un cigarro más chambón !

SERENO (*enfocándolo con la linterna*) : — Adiós compadre...  
Cha que pita grueso ! ¿ No convida ?

*Fontanella, 40.*

Pito 'pipa', y pitar 'fumar' parecen ser considerados italianismos por Sánchez :

CANTALICIO : — ¡ No digo !.. Con que « bisoñas » ¿ no ?... Te has vendido a los gringos !... ¿ Por qué no te ponés de una vez una caravana en la oreja y un pito en la boca y te vas por ahí a jeringar a la gente... ¡ Renegao !... ¡ Mal hijo !...

*La gringa, pág. 140.*

MARTINIANA : — Güeno. Pitaremos, como dijo un gringo...  
(*Lía un cigarrillo y lo enciende.*)

*Barranca abajo, pág. 220.*

*Fumar y pitar* tienen una connotación irónica : *fumar, fumar en pipa o en pito, pitar, hacer pito*, significan también 'burlar' (*pito catalán* es gesto que consiste en agitar una mano — casi siempre la derecha — o las dos, apoyando la punta del pulgar en la punta de la nariz ; si son las dos, el meñique de la que se apoya sobre la nariz toca el pulgar de la otra ; y es signo de burla usadoísimo entre los muchachos, como la expresión *hacer pito catalán*).

Sepa sólo de una vez, y pa que no alegue inorancia, que ña Simona Pereira no es quién usté pa pitarla, por más narices que tenga... — ¡ No me hable d'esos canallas que cren que

m'están pitando !... No les diga que yo sé, mejor de lo qu'ellos saben, ese secreto que guardan...

FRAY MOCHO, *Cuentos, La despedida*, 220 y 221.

Ese malacarita, así como lo ve, con ese airecito e' dormilón, tiene un pecho y un arranque tremendo... ¿ Conoce la barranca e' Santa Lucía ?... ¡ Bueno ! Aquello de qu'él para la cola y amoja las orejas es como p'acerle pito a los cuartidores...

Id., *Id.*, *Como en familia*, 133-134.

*No fumar (o pitar) de esa marca* es fórmula que rechaza una proposición o afirmación no compartida :

¿ Y te crees que yo pito d'esa marca, che ?...

FRAY MOCHO, *Cuadros, Centenarios de hojalata*, 52.

¿ *Qué pito (o qué pitos) toca ?* es la fórmula usual porteña de la expresión española « No tocar pito » (Ac. ; Musso, 174 ; Sbarbi, *Dic.*, 802). Figura en Garzón, 388.

Las connotaciones de *pito* como objeto de mínimo valor son muy numerosas :

*No valer una cosa un pito* es la expresión también usual en España (Ac. ; Musso, 174 ; Ricart, 178 ; Sbarbi, *Dic.*, 802). Rod. Mar., 1300, 90-91, comenta « No bale (= vale menos que) un pito » diciendo que « alude a los que hacen los muchachos del alcacer, del cual suele decirse : Ya está duro el alcacer para zamponías ». Agrupa, sin embargo, las expresiones paralelas « No bale un pitoche <sup>1</sup> » y « No bale un pitioyo (cigarrillo) » ; da una, portuguesa, semejante : y figura, ésta, en Sbarbi, *Dic.*, 802 <sup>2</sup>.

... Pura espuma como el chajá ! ¿ Me vas a decir a mí que aquí tenemos justicia, ni administración, ni nada que valga un pito ?

FRAY MOCHO, *Cuadros, El café de la Recova*, 267.

<sup>1</sup> Figura en Ac., y Sacristán dice, de su *Doctrinal de Juan Pueblo* — I, Madrid, Murillo, 1907 — que « no faltarán sabihondos... que digan que... no vale un pitoche, que todo él es música... ».

<sup>2</sup> La expresión anda en refranes : « Más vale hombre feo con buen arreo que mozo bonito sin un pito » (Rod. Mar., I, 297, y Sbarbi, *Dic.*, 486). CEJADOR, *Fras.*, II, 636, trae la expresión « la hija de Juan Pito », sinónima de « nada » y la explica e ilustra con ejemplos.

Idéntico sentido tienen las expresiones porteñas *No hay que dar (o pagar) por el pito más de lo que el pito vale* (que en sentido figurado alude a las posibles consecuencias de alguna acción)<sup>1</sup>, y *costó un negro con pito y todo*, que figura también en Draghi, 441; Selva trae las tres expresiones corrientes: « *Cuesta... Pedir... y Vale un negro con pito y todo* (págs. 240, 269 y 289). Ricart, 178, trae solamente « *Vale un negro con pito* ».

Es también corriente *No dársele a uno un pito (o tres pitos) de una cosa* (Ac.; Musso, 165; Sbarbi, *Dic.*, 802 — las dos variantes —; id., *Floril.*, 234; Moya, 555), y *No importar un pito* (Ac.; también allí con la variante « un pitoche »), que igualmente admite la amplificación numeral:

Pues lo mismo se me da a mí que estés colmado como que no estés, porque tú me importas tres pitos, ¡ y la sabes!

GARCÍA LORCA, *La zapatera prodigiosa*. En *Obras completas*, III, Buenos Aires, Losada, 1938, pág. 122.

— ¡ Bueno!... Mirá... Eso a mí no me importa un pito, ¿ sabés?...

FRAY MOCHO, *Cuadros, Frente a frente*, 157.

... y le importa un pito de lo que sucede aquí adentro...  
... ustedes son egoístas, les importa un pito de los demás.

LAFFERRÈRE, 22 y 86.

Las dos expresiones se hallan en Garzón, 388; Musso, además, registra « no ver un pitoche: no ver nada » (174-175), y Fray Mocho usa *no entender un pito* cuando un viejo criollo habla con sus yernos extranjeros:

... yo cada vez que tengo que hablar con alguno é mis yernos, les hago señas no más y pura arrugada é cara, para que vean que no estoy enojao... pero no les entiendo ni un pito...

*Cuadros, En familia*, 33-34.

*Ser dueño (o muy dueño) de hacer de su culo un pito* es frase malhumorada con que se contestan reproches inoportunos o con-

<sup>1</sup> SELVA, 265, trae: « *No dar por el pito, más de lo que el pito vale: pagar lo justo* ». No he podido dar con la vida de Franklin traducida por Juan María Gutiérrez donde figuraría una anécdota de la que se originó la frase.

sejos desoidos. Draghi, 440, anota la variante: « Soy dueño de hacer de mi boca una flauta y de mi panza un tambor ». Moya registra otra variante: « Cada uno hace... » (379).

FUELLE. — Sinónimo de *bandoneón*.

Oíamos muy bien la típica, rebasada de fuelles y tocando con ganas.

CORTÁZAR, 129; LD., 133, 135.

... y los tríos, violín, guitarra y fueye...

LA MADRID, *loc. cit.*, pág. 4. El autor escribe *fueye* para reproducir el rehilamiento.

Yo quiero que tus ternezas, [tango]  
me expriman como un fuelle el corazón...

*Invocación al tango, tango canción, música de CÁTULO CASTILLO, letra de JOSÉ GONZÁLEZ CASTILLO.*

Úsase mucho la frase « tocar el fuelle » por « tocar el bandoneón ».

GAITA. — « Nombre festivo o despectivo que se da a los gallegos » (Malaret, 426), y, por extensión — y de la misma manera que « gallego » — a cualquier español. Arrazola, 91, trae « Forra-gaitas, gallego. Término usado en la provincia de Buenos Aires », que no recuerdo haber oído.

TROMPA, TROMPETA. — Trompa, dice Sbarbi (*Dic.*, 685; *Floril.*, 282) es la nariz, « cuando está abultada, especialmente por consecuencia de hinchazón ». Aquí no es necesario que esté hinchada para ser trompa: es la « Boca saliente por su configuración o por tener los labios muy abultados. Corresponde a la voz castellana *jeta*, que trae la Acad. » (Garzón, 485; *jeta* es también muy usual entre nosotros) « Te viá hinchar la trompa », o « te viá poner la trompa como... » son amenazas corrientes.

ROBUSTIANA (*corre hasta la mesa y toma una plancha*): ¡ Acercáte ahora ! ¡ Acercáte y verás como te plancho la trompa !

SÁNCHEZ, *Barranca abajo*, pág. 181.

Afectuosa y familiarmente, *trompita* es sinónimo ya de 'boquita' ya de 'rostro', en especial el de los niños :

LA TIGRA : — ... ¡ Nos dió un trabajo para retratarla !...  
Asimismo, salió con la trompita fruncida haciendo un puchero.

SÁNCHEZ, *La Tigra*, pág. 358.

*Estar, o andar, con (o con la) trompa* es lo mismo que « estar cabrero », o malhumorado.

*Trompada* es la persona que está de mal humor. *El trompa*, que era antes solamente « el trompa de órdenes » del ejército, es ahora, « al vesre », « el patrón ».

*Trompeta* es expresión española : hombre despreciable y para poco (Ac. 4. fig. y fam. ; Musso, 186 ; Sbarbi, *Dic.*, 807). Aquí *trompeta* es pillo, atrevido, confianzudo, bribón : « dicese de la persona falsa, sin lealtad y sin consecuencia, y en general de la que carece de rectitud ». (Garzón, 485 : y registra también *trompetada* 'acción propia de un *trompeta*'.) *Negro trompeta* — donde se combinan los dos significados, ya que casi todos los músicos del ejército eran de color — es una expresión más enérgica, y su empleo depende más de la gravedad de la travesura que del pigmento del inculpado. Quizás el dicitario proceda del cruce con la expresión familiar « hacer cosas de negro », 'hacer desaguisados'.

¡ Ellos podrán ser todo lo trompeta que quieran y me ganarán a pillo y a condena... pero lo que es a bruto, ni aunque se mamen la oreja !...

FRAY MOCHO, *Cuentos, Filosofando*, 37.

• — Permita Dios que reviente el muy trompeta aunque sea sin confesión...

Id., *Id.*, *Ni con cuarta*, 60.

— ¡ Maldita sea la casta del tal Amarillo y la hora en que reventó sin que yo supiera esto... ! ¡ Trompeta !

Id., *Id.*, *Diplomático en botón*, 202.

Usadísimo en Sánchez (págs. 51, 214, 215, 223, 236, 243 — dos veces —, 244, 261), que llega a emplear, en el mismo sentido, *trompudo* (61, 107).

## V. CORDÓFONOS

## A) Partes de los instrumentos

ARCO. — La expresión técnica « tener arco » designa particulares condiciones de expresión y sonoridad :

CATITA (*A Aloñar*) : — Lo felicito, señor. Ha tocado usted maravillosamente.

Luz : — ¿ Verdad que sí ? Tiene un arco estupendo.

VICENTE MARTÍNEZ CUITIÑO, *Los soñadores*,  
acto II, esc. 11, pág. 59. en *obr. cit.*,  
[estr. en 1922].

BORDONAS, y no el español *bordones*, son las cuerdas gruesas de la guitarra (Malaret, 159 ; apunta, bien, que en singular es sólo la más grave).

En ciertas partes [el Demonio] es enamorado, caballeresco, valiente y guitarrero ; un gaucho fantástico que jamás yerra en su bordona ;...

GARCÍA, *Memorias...*, 62.

Segovia, 163, trae *bordonear*, que es 'hacer sonar las bordonas', y Arrazola, 40, *bordoneo*, 'acorde que se arranca a las cuerdas gruesas de la guitarra'. Garzón, 67, trae *bordonazo*, *bordonear* — por extensión 'tocar la guitarra' — y *bordoneo*, pero registra *bordones* y no *bordonas*. Bermúdez, 104, agrega *abordonar* 'poner bordona a un instrumento'.

*Bordoneos*, en sentido figurado, son preludios, vueltas que se dan antes de encarar un asunto :

... ya sabés que yo no soy sino hombre de afectos y que poco me ha gustado andar metiéndome en canalladas ni difamando a la gente...

— Dejat'é bordoneos, hermano... Ya sabés que secreto qu'echás en mí es como si cayese al río... No lo pescás ni con ré!...

FRAY MOCNO, *Cuadros, Entre rentistas*, 217.  
*Bordoneos* es título de uno de los *Cuentos*,  
255.

**CLAVIJAS.** — *Ajustar o apretar las clavijas* es expresión española, variadamente interpretada. Covarrubias dice que es « dar priessa a un negocio con calor »; Ac. que es « estrecharle [a uno] en un discurso o argumento o respecto de su conducta para com-pelerle o sujetarle »; Musso, 24, que es solamente « estrecharle »; y Sbarbi, *Dic.*, 244, que es hacerlo « en un discurso o argumento o por medio de diligencias judiciales ». En el *Guzmán de Alfarache* se lee una expresión análoga;

Acudíle apretando más la llave, prosiguiendo....

Segunda parte, libro I, cap. VI. Ed. de  
GILI Y GATA, *Clás. Cast.*, 90, vol. III,  
pág. 174.

Aquí es usar de autoridad sobre alguno, por medios morales o materiales, para que no se desvíe.

Fué una de las tantas picardías de los tales cronistas sociales, pero yo me les fuí a la dirección no más y les ajusté las clavijas.

FRAY MOCHO, *Cuentos, Las elcéteras*, 263.

**CUERDA.** — *Estirar la cuerda*. Es abusar de algo, en especial de la paciencia o tolerancia ajena. *Estirar la cuerda hasta que revienta* es la expresión española « Apretar hasta que salte la cuerda » (Ac.)<sup>1</sup>.

¡ Claro !... Tanto s'estiró la cuerda que un día se reventó...

FRAY MOCHO, *Cuentos, Confidencias*, 62.

**MERCEDES** : — Meditá un poco ; no gastés mucho... No hay que tirar esa cuerda... Podría estallar y volveríamos a las andadas..

SÁNCHEZ, *En familia*, pág. 456.

Selva (282-283) registra : « *Tanto se estira la cuerda que al fin se rompe* : la mucha exigencia, el excesivo rigor, pueden resultar contraproducentes », y la frase afín : « *el mucho tirar rompe la sogá* » (pág. 246).

<sup>1</sup> « Porque sabes que te quiero / tú te haces de rogar : / tanto tiras de la cuerda / que al fin se vendrá a quebrar ». LAFUENTE Y ALCÁNTARA, II, 262.

*No ser algo de la cuerda de uno* es la frase española registrada en Ac. (La expresión parecería vincularse con el sentido técnico de 'cuerda', registro vocal.)

*Tener los nervios como cuerdas de violín*, o tenerlos *tirantes*, es estar irritable y excitado.

RAMOS : — ... Es necesario que duermas, que des un alivio a esos nervios que deben estar como cuerdas de violín...

SÁNCHEZ, *Los derechos de la salud*, pág. 607.

\* *Bajo cuerda* es la expresión española *por debajo de cuerda* (Ac.: no se oye ya); Garzón, 134, consigna *por bajo de cuerda*, modismo que no he oído.

\* *La cuerda se rompe por lo más delgado* significa que es el débil quien será culpado o perseguido :

CRUZ : — ... ¡ Bah ! Pavadas. ¡ Y yo tampoco ! Si me quedara me embromarían por otro lao. Ya se sabe, la cuerda... ¡ Es cuestión vieja !

GHIRALDO, *Alma*, cuadro 2°, escena III, pág. 35.

La expresión se usa también con *la sogá* o *el hilo*, y es posible que no se trate de una metáfora puramente musical.

PRIMA [PUNTO]. — *Bajar la prima*. Selva, 234; Malaret, 682 : « Argent. y Venez. Moderarse en el lenguaje ».

— A ver... che... bajá la prima y no te vas a pasar... Mirá que soy del partido...

FRAY MOCHO, *Cuadros*, *Callejera*, 260.

— Mirá, che, bajá la prima... y si no es otra cosa lo que tenés que decir, podés ir aprontando tu linyera... ¡ Estás despachao !

FRAY MOCHO, *Cuentos*, *Entre dos copas*, 119.

CANTALICIO : — ¡ He ! ¡ Baje la prima, gringo del diablo !...

SÁNCHEZ, *La gringa*, pág. 143

Fray Mocho usa también *no subir la prima*. — Garzón, 400, da *subir la prima*, con este mismo ejemplo —, expresión muy frecuente:

— Mirá, Natalia... respetá a la polecía... ¿sabés? y no subás la prima porque la vas a embarrar...

*Cuentos, Tierna despedida, 27.*

Selva, 282, trae: « *Subir, alzar o estirar la prima*: agriarse más, subir de tono una disputa ».

Se usa también — algo menos — *bajá de punto*, que es la vieja expresión española *Bajar de punto*, o *el punto* (Ac., etc.). Covarrubias la emplea metafóricamente al pasar de un significado de la voz *cámara* a otro: « y para dar una octava en bajo desto, al punto más profundo... »

REQUINTADO. — Las guitarras dice Covarrubias que « tienen estas cuerdas requintadas, que no son unísonas, como las de vigüela, sino templadas en quintas... » *Requintar* ha pasado luego a significar « subir o bajar cinco puntos una cuerda o tono » (Ac.) y por extensión, subir el tono de una cuerda a cualquier altura que la tensión permita: en algunas vihuelas clásicas las cuerdas están « requintadas a la octava » — requintadas es aquí sinónimo de « dobladas »<sup>1</sup> —, y los clarinetes *requintos* están a la quinta, la sexta o la tercera aguda de los que los preceden. La idea de subir es la que ha producido la metáfora explicada por Malaret, 715: « Argent. y P. Rico. Tratándose de un sombrero, tener el ala requintada es tenerla quebrada hacia la copa »<sup>2</sup>.

Aquí ande me ves con mi sombrerito requintao y mi pañuelito en el pescueso.

FRAY MOCHO, *Cuentos, Monologando, 20.*

<sup>1</sup> La expresión es usual en los viejos libros de vihuela, y Emilio Pujol la explica así: « ... y los demás [órdenes] *requintados*, que significa a intervalo de octava en su afinación ». (Prefacio a su edición del *Delphin* de Narváez, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1945, pág. 7.)

<sup>2</sup> *Terciado* 'ladeado' que tanto se aplica al sombrero en el Río de la Plata y es corriente en todo el español, si bien relacionado con un vocablo alicuota, no tiene ninguna correlación musical directa.

**SORDINA.** — El habla popular no conoce más *sordina* que la de los instrumentos de cuerda. Ac. y Musso, 11 y 10, registran la expresión « a la sordina ». Aquí decimos *Ir con sordina*; y es más frecuente aún pedir: ¡ *Ponéte sordina!* a los que hablan demasiado fuerte o alzan un poco el gallo.

**TECLA.** — *Dar en la tecla* es la expresión declarada en Ac. (1ª acepción) y Sbarbi, *Dic.*, 933.

SILVIA: — ...¿ Si no será que empiezas a sentirte abuela... ?  
¿ A que sí?... ¡ A que he dado en la tecla !...

SÁNCHEZ, *El pasado*, pág. 475.

*Teclear* no se emplea con el sentido que en España (Ac.; Musso, 230; Sbarbi, *Dic.*, 933 y 564, donde se da también la expresión con los verbos *llavear* y *trastear*). Las definiciones de Malaret, 766, son algo extremadas para nosotros. *Teclear* significa 'no estar muy seguro en algo'; si se refiere a la salud, *ando tecleando* quiere decir 'estoy por caer enfermo', 'no ando todavía muy bien' o 'estoy temiendo una recaída'. En otro plano, *teclear* es carecer de efectividad en un empleo, temer ser despedido o existir posibilidades de ello. En este sentido es exacta la última definición de Malaret: « *Dejar a uno tecleando*: minar el prestigio o la seguridad pecuniaria de alguien ». Selva da las equivalencias justas: « *Dejar (o quedar) tecleando*: en apuros, sin recursos » (242). y « *quedar tecleando*: quedar en situación comprometida, insegura » (273).

PRESO 3º: — Y por casa ¿ cómo andamos? A ver, pasá el bastón pa apoyarme un poco. Estoy medio cansaq...

PRESO 1º: — (*Alcanzándole una caña simulando un bastón. La caña contiene bebida*): — Mirá que ya está tecleando; no te le afirmés muy fuerte...

GUIBALDO, *Aíma*, acto II, cuadro 1º, escena 1ª, págs. 46-47.

CARLOS (*remedando su gravedad*): — Hermano mío, si es para pedirme dinero, puedes ahorrarte la salida, porque hoy he tenido un vencimiento que me ha dejado tecleando. Ahora, si es por consejos, venga. Consejos puedo darte.

IGLESIAS PAZ, *El pecado original*, acto único, cuadro primero, escena III, pág. 147.

B) *Los instrumentos y voces derivadas*

**ARPA.** — *Sonar como arpa vieja* (o *comõ un arpa vieja*). Es la expresión española « Tronar como arpa vieja » : Ac. ; Lacal, 392 ; Rod. Mar. 1300, 117, que explica : « La comparación es exactísima : vieja el arpa, seca y reseca su armazón, de pronto tira una pieza de la otra o las otras a que está pegada, y las demás, que no parece sino que esperaban coyuntura para desprenderse, salen cada cual por su lado, todas simultáneamente. De ahí el tronar » ; y Sbarbi, *Dic.*, 90, y *Floril.*, 32, que coloca la expresión bajo la dependencia de su homóloga « Reventar como arca vieja » — que aquí se ignora. Sbarbi es mucho menos preciso que Rodríguez Marín, y se le conoce que nunca vió un arpa en trance de tronar : la expresión, según él, alude « al estallido que produciría un arpa vieja al estirarse demasiado su encordadura ». En Buenos Aires se utiliza exclusivamente, con esta expresión, el verbo *sonar*, cuya discusión minuciosa nos alejaría de esta sección instrumental, pero cuya connotación fúnebre es ampliamente conocida <sup>1</sup>.

*Tocar el arpa.* Locución empleada por Ciro Bayo, 232, art. *Uñatear* 'escamotear', « tocar el arpa, metafóricamente hablando ». Malaret, 108, da la expresión (y algunos derivados) como usual en América Central, Colombia, Chile y México. (Kastner, apoyándose en Oudin, explica así « Jouer de la harpe », pág. 384, y en 386, « Harper »). Se usa en esta acepción, y también en la de 'rascarse el cuerpo', por alusión al costillar y al movimiento de la extremidad tañedora.

A la vera de un ranchito, un perro pulgoso tocaba el arpa.

\* BONEZ, *Absurda*, 140.

**GUIARRA.** — Suena lo que *guita*, « menega », « vento », 'dinero' ; Dellepiane, 78, los da como sinónimos. *No tener guitarra* es lo que no tener *guita*, o sea 'andar seco' o 'pato'.

<sup>1</sup> También *tronar*, en frases como « lo hizo tronar », « lo tronaron », conserva una significación semejante a la que explica Ac., 3, fig. y fam.

*Guitarra*, o *guitarrita* designaba, en lenguaje prostibulario, el bidé, llamado así por la similitud de su contorno superior con el del instrumento. También designa un juego de naipes.

*No tener uña* (o *uñas*) *pa guitarrero*<sup>1</sup> es el equivalente de « No tener dedos para organista », locución absolutamente desusada en Buenos Aires: si la emplea Roberto J. Payró (*Divertidas*, 357) es en boca de un periodista español. Nuestra expresión porteña figura; sin embargo, en Ricart, 202; y en un romance de los recogidos por Cossío y Maza Solano<sup>2</sup> el marinero moribundo deja « las uñas al guitarrero, / para tocar la guitarra ». Ambos refranes significan que se carece de capacidad para determinada ocupación.

VICTORINO: — Si quiere la mía le presto,  
responde al dedo muy bien.  
Dicen las mentas, también,  
qu'éstos son de guitarrero.

IGLESIAS PAZ, *El señuelo*, acto III, escena 1  
(única), pág. 127. El texto está dispuesto  
como prosa.

*Otra cosa es con guitarra*. Giro Bayo, 107 — lo expone en 252 — lo denomina « refrán rioplatense ». Rioplatense, y un poquito más. Draghi, 438, lo incluye en su colección; lo mismo Cannobbio, 11, con varios ejemplos literarios de escritores chilenos. Figura en casi todas las colecciones peninsulares: Ac.; Lacal, 392; Musso, 117. Rod. Mar. 2, 242, varía « Otra cosa es con guitarro »; y Sbarbi, *Dic.*, 273, « Otra cosa es con guitarra, o con sotana ». Más variantes americanas en Malaret, 816, s. v. *Violín*. Figura en Moya, pág. 568, y en Garzón, 237.

LIRA. — Ac. 4. fig.: « instrumento que por ficción poética se supone que hace sonar el poeta lírico al entonar sus cantos ».

Sigo la senda de mi quebranto  
rota la lira, triste y sin fe;...

*Quebranto*, vals criollo de JUAN R. LÓPEZ.

<sup>1</sup> *Uñas* es menos usual que *uña*. SELVA (267) da la preposición completa, « para »; no recuerdo haber oído el refrán de esa manera.

<sup>2</sup> *Romancero popular de la Montaña*, II, Santander [1934], pág. 200, n.º 398.

ENRIQUE: — ... Así, pues, querido Ernesto, siga matando acridio por ahora, pero siempre que se sienta inspirado, no deje de tañer la lira, que me gustan mucho sus versos.

VICENTE NICOLAU ROIG, *El estabón*, acto 1,  
esc. VIII, 37<sup>a</sup>.

*Colgar la lira* es invitación para que alguien suspenda sus pretensiones artísticas o simplemente idealistas. *Lírico* y *lirismo* son sinónimos de 'soñador, incapaz de enfrentar lo práctico', y de 'utopía o fantasía' (Malaret, 509; Segovia, 236; Garzón, 281).

Ernesto era un práctico y yo un lírico. Él estaba en el campo por necesidad, y yo por placer, para revivir sensaciones de la niñez, para embriagarme de naturaleza.

BENITO LYRCH, *Raquela*, 6.

MANDOLÍN O MANDOLINA. — Son italianismos (según Segovia, 239) o galicismos (según Malaret, 534) usuales en el Río de la Plata y el resto de América. Garzón, 295, da sólo *Mandolina*, forma empleada por Miguel Cané.

*Enfundá la mandolina* es pedir a alguien que termine una explicación o declaración enfadosa; también una insinuación para que se retire. V. « Meter violín en bolsa », su equivalente.

PIANO. — *Tocar el piano*, o *el pianito*. Robar, hurtar (Malaret, 649). Lo que « Tocar el arpa », o lo que *do re mi fa sol*, expresión acompañada con un movimiento giratorio de los dedos.

*Tocar el piano, hacerle tocar a uno el piano*. Dejar, tomarle a uno las impresiones digitales.

VIOLA. — Todo cordófono con mango, y por lo regular la guitarra.

La tibia noche de primavera  
turban las violas en « El Lucero »...

*Bajo Belgrano*, tango de AIETA y GARCÍA  
GIMÉNEZ.

<sup>1</sup> VICENTE NICOLAU ROIG, *El estabón* — *El tenedor de libros*, Buenos Aires, Kraft, 1916 [estrenados en 1909 y 1908].

Una viola, un catre y un ropero  
es el fule moblaje

del bulín que el payador levantó en el mismo corazón de Boedo.  
(*A oscuras*, tango de Antonio Sureda.)

*Tocar la viola* se dice de toda acción musical acompañada de diversión.

VIOLÍN. — *Meter violín en bolsa*. Ac. registra como usual en Argent. y Venez. la forma « embolsar el violín », que acá no se oye y que Malaret da como propia de aquel país solamente. La nuestra aparece en Malaret como usada también en Bolivia ; figura en Giro Bayo, 252 ; Moya, 527 ; Selva, 263 y Garzón, 505 ; y la da Ricart, 218, en dos formas : « meter ... » y « tener que meter violín en bolsa ». Aunque se trate de una guitarra de verdad, los versos de Villoldo aluden al refrán :

Yo que soy muy moderado.  
al ver semejante farra,  
meto en bolsa mi guitarra  
y sin más tardar me voy.

pág. 32, *En casa de Concepción o La sirvienta gangosa*.

*Tocar el violín*. Degollar, <sup>1</sup> ; en Selva, 285 <sup>2</sup>. Expresión usual en la época de la anarquía y muy común en su literatura. Eduardo Jorge Bosco, en sus notas al « *Cielito de la Marca de Ancona* » (aún ineditas) señala que la expresión ya aparece en 1818. Su compañera rosista, *violín-violón*, es ya arqueológica. Era el estribillo de *La refalosa* ; Juan Agustín García la hace explicar por uno de los personajes de su *Del uno ... al otro* :

CAMPANA : — Ahora debo estar en el índice... El año pasado me llevaron preso al cuartel del Retiro. Pasé la noche en el patio, sentado en un tronco de árbol. Los soldados iban y ve-

<sup>1</sup> KASTNER, 604 y sigs., explica « *Mettre au violon* » 'encarcelar'.

<sup>2</sup> Selva recuerda también que « en tiempos de Rosas se decía también "tocar la *refalosa*", resbalosa ». Las dos expresiones se leen en FONTANELLA, págs. 21, 43, 74.

nían. Algunos más travisos dibujaban con los dedos, en el aire, mi próximo degüello... ¡Violín-violón!..., Su airecito de muerte...

*Del uno... al otro*, acto I, esc. 2. Buenos Aires, Espiasse, 1920, pág. 19.

## VI. INSTRUMENTOS MECÁNICOS Y ELÉCTRICOS

**ALTOPARLANTE.** — *Hablar con altoparlante* se dice de la gente gritona; *Bajá el altoparlante* solicita que se hable más pasito.

¡ Hay gente guaranga en este mundo ! ¿ Por qué hablarán con altoparlante estos tipos de atrás ? Uno, de voz cascada, serrucha los oídos.

BONET, *Absurda*, 31.

**ANTENAS.** — Se dice de las orejas de quien escucha conversaciones de terceros: « ¡ Tiene unas antenas ! ».

**BOCINA.** — Ac.: « Instrumento ... que se hace sonar mecánicamente en los automóviles y otros artefactos ». (Garzón, 60, lo da como argentinismo por 'corneta'.)

*Tocá bocina* es frase que se usa para motejar por una acción imprevista.

**\*Disco.** — Por antonomasia, el de fonógrafo. *\*Cambiá el disco* se dice al que importuna repetidamente con la misma cosa. Equivale al breve y perentorio « ¡ Acabála ! ». Gil de Oto, 41, da « cambiá el disco »; Selva, 236, « Cambiar ... » y « cambie el disco », y autoridades que las señalan como usuales en México y Cuba, respectivamente.

**LÁMPARAS.** — *Le fallan las lámparas* (o *algunas lámparas*), refiriéndose a las del radiorreceptor. Se dice por el que no anda muy bien de la cabeza. Se dice también « Tiene los cables pelados », metáfora de igual origen.

**FONÓGRAFO.** — *Es un fonógrafo o una « vitrola »*: Por la persona habladora.

~ Lo (la) *vacunaron con una púa de fonógrafo*. Lo mismo.

Hace algunos años había en los cafés una plataforma con una victrola y una muchacha encargada de cambiar los discos: la « victrolera » o « vitrolera », sustantivo que todavía se aplica a mujeres de conducta más o menos irregular. Fernández Moreno concluye así su poema *La victrolera*<sup>1</sup>:

Pobre ovejuela sola en mitad del aprisco,  
 en su torre de luces falsamente se engríe.  
 Oscila entre sus manos, negra lunita, un disco,  
 y, blanco de los ojos de todos, se sonríe.

ONDA. — \* *Captar* (o *pescar*, o *no*) *la onda*. Se dice cuando alguien alcanza o no a entender una indirecta o alusión velada que escapa a otro u otros de los interlocutores; se desprende, evidenti-sísimamente, de la terminología de los aparatos radioeléctricos. Es curioso apuntar un viejo antecedente de la misma expresión: « Tocar tecla. Cuando con alegoría se da a entender cosa que otros entienden; no toca tecla, lo contrario. » (Correas, 651)<sup>2</sup>.

*Sintonizar*: lo que « captar la onda ».

ORGANITO O PIANITO. — En Buenos Aires era — ahora ya han desaparecido los instrumentos, y sus nombres van cayendo en desuso<sup>3</sup> — por antonomasia *organito* el de manubrio (el « organillo » de Ac.): *Organito de la tarde* fué un tango de mucha boga. Ciro Bayo dice de *organito* o *cilindro* que « los dos nombres aplican los niños a las armónicas de boca »; no he oído nunca esta expresión con tal sentido. *Cilindro* lo emplean Fray Mocho y Laferrère referido a los de grabación:

Somos tres... Peraira, que cuenta cuentos pa los fonógrafos  
 y se queda ronco de hablar sobre unos cilindros, imitando a  
 Juan Moraira...

*Cuentos, Entre dos copas, 120.*

<sup>1</sup> *Ciudad, 1915-1949*, Buenos Aires, Ediciones de la Municipalidad, pág. 131.

<sup>2</sup> Lo usa ESPINEL, *Vida de Marcos de Obregón*, Relación Segunda, Descanso 9. *Clás. Cast.*, 51, pág. 70 (ed. de 1940).

<sup>3</sup> Todavía GÁLVEZ, *Historia*, 51, menciona en el arrabal el « piano de manubrio ».

TITO : — ... Severo, ¿ me trajiste los cilindros para el fonógrafo ?

LAFERRÈRE, 81.

De acuerdo con la conciencia lingüística rioplatense, para la que son masculinas todas las palabras terminadas en *-el* (Cf. *Raquela*, de Benito Lynch, pág. 25, nota 1 : « Los gauchos no conciben el femenino en *el* ») y femeninas todas las que acaban en *-a*, los que tocaban estos instrumentos eran llamados *organistos* o *pianistos*<sup>1</sup> :

¿ Qué pensarían de un agente que trompezaba tan fiero ?... Tal vez lo tomarían por zanagoria de algún circo u por organisto e la calle...

FRAY MOCHO, *Cuentos, Tierna despedida*, 27.

Yo estoy conchavado con un pianisto pa arrempujarle el instrumento...

Id., *En la Comisería, El marchante más antiguo*, 30.

M'hijo no ha de ser gobierno sino estanciero como su padre, y cuando tenga que dar un baile, pongo por caso, él no tendrá necesidad e tocar la música sinó que buscará algún pianisto que esté dando güelta a la manija y lambiéndose por hacer lo qu'están haciendo los que pagan...

Id., *Escuela de campaña*, 58.

¡ *Acabáda, organito!*, como ¡ *Acabáda, farolito!* es frase con la que se protesta contra alguna molestia continuada : pedido insistente o llanto de los niños, etc.

## VII. CONJUNTOS INSTRUMENTALES O MIXTOS Y VOCES AFINES

BANDA. — \**Recibir con banda'e música*. Acoger con todos los honores o, más figuradamente aún, recibir con alegría y buen gesto. *Despedir con banda de música* es más antiguo y puede significar tanto una buena como una mala salida.

<sup>1</sup> Véase también CHARLES A. KANTY, *American-Spanish Syntax*, 2ª ed., Chicago, University Press, 1951, pág. 6.

**BATUTA.** — *Llevar la batuta* (también *llevar la voz cantante*). Significa lo declarado en Ac., o en Sbarbi, *Dic.*, 123. Ricart, 25, lo da con un equivalente catalán.

**MURGA.** — Murgas son hoy, casi exclusivamente, los conjuntos infantiles que se forman para carnaval: más o menos lo que explica Ac. Figuradamente se entiende por *murga* toda mala orquesta o conjunto musical — Garzón, 323 —, y toda molestia auditiva (conversación, disertación, espectáculo teatral sin música o lo que fuere: como en Sbarbi, *Dic.*, 678). Por extensión, se llama *murga* a toda empresa que carezca de seriedad, y, en otro plano, a todo grupo de personas que suelen andar juntas: « Fulano y su murga », o « la murga de Fulano », etc. El mal equipo de fútbol se denomina — casi por antonomasia — « murga », y se dice de sus integrantes que son unos « murgueros ». El término puede designar a la orquesta sin ningún matiz peyorativo <sup>1</sup>:

... y cuando la hace vibrar  
la murga con expresión...

*El cuzquito*, tango de VICENTE GRECCO, letra  
de JOSÉ AROLAS.

**ORQUESTA.** — \**A toda* (o *gran*) *orquesta*: A todo lujo, o con todos los requisitos, Selva, 234.

**HOMBRE ORQUESTA.** — Se dice del que toca varios instrumentos a la vez, y, traslaticiamente, del que posee varias habilidades.

<sup>1</sup> Antonio José Restrepo habla de « unos indios arrieros, que me dieron murga toda una noche » (*El cancionero de Antioquia*; cito por la 3ª ed., Barcelona, Lux, 1930, pág. 48). J. A. Carrizo, que transcribe el mismo pasaje en su *Cancionero popular de La Rioja* (Buenos Aires, Espasa-Calpe, s. f., t. I, pág. 233), aclara: « ...murga (música, serenata) ... ».

## ONOMÁSTICA

## I. NOMBRES DE OBRAS MUSICALES

El nombre que se borraba...

MIGUEL D. ETCUEBARRE.

INVITACIÓN AL VALS. — Célebre *Rondó* para piano (op. 65, compuesto en 1819) de Karl Maria von Weber, popularizado sobre todo en su versión orquestal (instrumentación de Hector Berlioz, 1841). Se dice de una invitación a retirarse.

LA CUMPARSITA. — Célebre tango de Matos Rodríguez. *Más tocada que la Cumparsita* es expresión que alude a una larga carrera femenina. Fray Mocho usa una expresión semejante, para caracterizar algo muy traído y llevado :

¡ Pucha con la crianza, más cantada que la milonga !..

*Cuentos, El ahijado del comisario, 34.*

MILONGUITA. — Protagonista del célebre tango homónimo, era « la pebeta más linda 'e Chiclana, / la pollera cortona y las trenzas, / y en las trenzas un beso de sol ». Pero « los hombres te hicieron mal » ; y por un proceso de identificación con la popular figura del tango — una de cuyas fases registra una composición muy posterior :

Igual que aquella Milonguita fina  
que se fugó pal centro, de Chiclana,  
te fuistes sin pensar que eran macanas  
las cosas raras que alguien te mentía...

*Berretín, tango de PEDRO B. LAURENS, letra de CADICAMO<sup>4</sup>.*

<sup>4</sup> No sé si es arriesgado traer a cuento un ilustre ejemplo similar. Gaston Paris vincula con la popularidad del ciclo de Robin y Marion los nombres de los protagonistas de una canción del siglo xv : « Puisque Robin j'ay a nom, / j'aimeray bien Marion » (*Chansons du XV<sup>e</sup> siècle* publicadas por GASTON PARIS y AUGUSTE GEVAERT, Paris, Société des anciens textes français, 1875. Véase también THÉODORE GÉROLD, *Le manuscrit de Bayeux*, Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, 1921, pág. xxvii).

— y por el hecho de llamarse *milonga* su campo de operaciones, se denomina despectivamente *milonguita* (« ser una milonguita »), entre delinquentes y en las clases bajas, a lo que madrileñohelénicamente se conoce por *suripanta* <sup>1</sup>.

**TOSCA.** — Ópera de Puccini, libreto de Illica y Giacosa, inspirado en el drama homónimo de Sardou; estrenada en 1900 en Roma y el 16 de junio del mismo año en Buenos Aires.

*Tocar la Tosca* es irse sin pagar, especialmente tratándose de deudas de juego: sin pagarlas ni reconocerlas; también en los cafés y restaurantes. A quien se deja de pagar *se le toca la Tosca*. Se dice también: « Le dieron la Tosca », « Hoy hay Tosca ».

## II. NOMBRES DE COMPOSITORES

**PAGANINI.** — Niccolò Paganini, 1782-1840, célebre virtuoso y compositor. Ya Arrazola, 147, registra que *Paganini* — casi el « pagano » de Ac. — es el que « corre ... con los gastos de otra persona ». Aunque Paganini sea un topónimo de la provincia de Santa Fe, en las cercanías de Rosario — y nada tiene que ver, directamente, con la música — es la similitud del apellido del compositor con el verbo « pagar » la que ha engendrado la expresión.

DANIEL DEVOTO.

<sup>1</sup> Sobre *suripanta* véase FEDERICO RUIZ MORCUENDE, *Suripanta*, en *RFE*, 1919, VI, págs. 310-312; y ALFONSO REYES, que lo cita, en *Las jitanjáforas* (en *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, págs. 216-217; artículo publicado primitivamente en *Libra*, Buenos Aires, 1921, I, número único).

# GEOGRAFÍA DEL SESEO GALLEGO

## I

Una amplia zona del gallego identifica los sonidos *s* y *θ* en *s*. Como ocurre con la mayoría de los aspectos fonéticos del gallego actual no se sabe con precisión el área geográfica de confusión o de distinción. Las noticias son siempre aproximadas y, a veces, confusas. Vicente García de Diego se expresa así en su *Gramática histórica gallega*, Burgos, 1906, pág. 157: « Aunque el sonido de *z* castellana nunca ha sido propio del gallego, hoy domina en alguna región: en Pontevedra, Cotobad y Cambados parecen mostrar predilección por *z*, pero la generalidad de los partidos acusan *s*; En Coruña domina *s*, pero *z* en Betanzos; en Orense se usa *z* en el este y *s* en el oeste: Arnoya con *s*, pero Cartelle, a una legua, ya con *z* ». Idénticas palabras reproduce en su *Manual de Dialectología española*, Madrid, 1946, pág. 133. De la fuente primera parece deducirse (aunque ha sido mucho más cauto y no cita lugares concretos) la información de Couceiro Freijomil, *El idioma gallego*, Barcelona, 1935, pág. 16: « el sonido *z* que nunca ha sido propio del gallego, domina en algunas partes, mientras que en otras se han decidido por el sonido *s* ».

Las notas que siguen pretenden dar una idea de la repartición geográfica del seseo. Tengo que repetir lo que ya he dicho en más de una ocasión: el *Atlas lingüístico de la Península Ibérica* dará luz sobre este problema (como sobre tantos otros) y quizá corrija mis resultados. Entre tanto, siquiera sea de una manera provisional, puedo adelantar una información que considero valiosa.

Los datos se han obtenido según explico en mi trabajo *La frontera de la gada*, de próxima aparición en el *Homenaje a Fritz*

*Krüger* (que prepara la Universidad Nacional de Cuyo). En esquema repito aquí: fueron recogidos durante los años 1942-1945, tiempo de mi permanencia en la Universidad de Santiago de Compostela, a través de frecuentes viajes, y completadas las noticias de lugares no visitados por medio de hablantes naturales de esos pueblos, a los que conocí o traté, sobre todo, en Santiago (alumnos, familiares de alumnos, gentes que venían a Santiago por diversas razones). Los pueblos visitados figuran con asterisco en la lista siguiente (o en líneas posteriores, si no están incluidos en la lista). Conservo aquí la numeración que di en el mapa a los pueblos gallegos en el trabajo citado arriba.

- |                                 |                             |
|---------------------------------|-----------------------------|
| *1. Cedeira                     | *36. Órdenes                |
| *2. Ortigueira                  | *37. Oroso                  |
| *3. Riobarba                    | *38. Enfesta                |
| *4. Vivero                      | *39. Santiago de Compostela |
| *5. San Saturnino               | *40. Arzúa                  |
| *6. Ferrol                      | *41. Mellid                 |
| *7. Mugardos                    | *42. Sobrado                |
| *8. Puente deume                | *43. Curtis                 |
| *9. Puentes de García Rodríguez | *50. Santiso                |
| *16. Betanzos                   | 51. Carbia                  |
| *17. Oza de los Ríos            | *52. Padrón                 |
| 18. Cambre                      | *53. Noya                   |
| *19. Bergondo                   | *54. Muros                  |
| *20. Sada                       | *55. Puebla del Caramiñal   |
| *21. Oza de la Sal              | *56. Villagarcía            |
| *22. La Coruña                  | *57. Caldas de Reyes        |
| *23. Carballo                   | *58. La Estrada             |
| *24. Camariñas                  | *59. Silleda                |
| 25. Vimianzo                    | 60. Lalín                   |
| *26. Finisterre                 | *77. Cambados               |
| *27. Cee                        | *78. Sanxenjo               |
| *28. Corcubión                  | *79. Pontevedra             |
| *29. Mazaricos                  | *80. Marín                  |
| 30. Santa Comba                 | *81. Bucu                   |
| 31. La Baña                     | *82. Cangas                 |
| *32. Negreira                   | *83. Sampayo                |
| *33. Brión                      | 84. Leiro                   |
| *34. Buján                      | *97. Castrelo de Miño       |
| *35. Trazo                      | *100. Redondela             |

- \*101. Vigo
- \*102. Nigrán
- \*103. Bayona
- \*104. La Guardia
- \*105. Tuy
- \*106. Porriño
- \*107. Salvatierra
- \*108. Arbó
- \*109. Cortegada
- 110. Arnoya
- 111. Cartelle



El seseo, en los centros importantes, se da muy mitigado, en constante mezcla con la distinción. Así ocurre, por ejemplo en Santiago, Coruña, Vigo o Pontevedra. Por otra parte, pierde terreno rápidamente ante el empuje de la lengua oficial, de la escuela, la radio, el cine, etc. La sanción general es la de que el seseo es propio de labradores y marineros, en especial de estos últimos. Todos los lugares de seseo caen dentro de la zona gallega

que emplea la geadá, aunque su área sea menor. Esto nos conduce a pensar de nuevo en el carácter conservador y arcaizante de la zona, que resiste a la nivelación y al influjo que el castellano impone. (Véase mi citado estudio del *Homenaje a Fritz Krüger*). Independientemente, los dos fenómenos, geadá y seseo, coinciden en la comarca geográfica donde el rasgo más acusado es el arcaísmo.

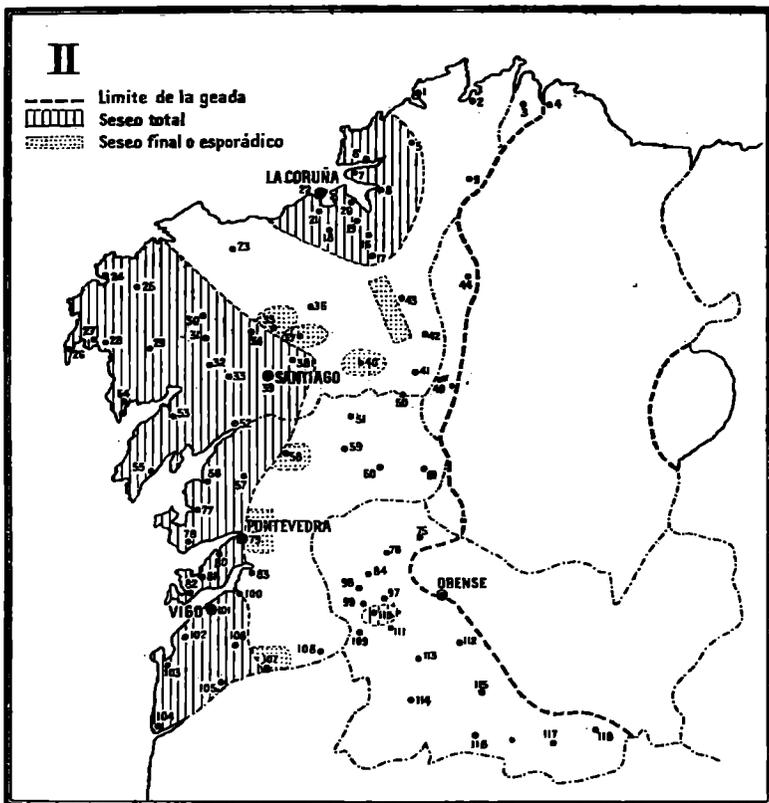
En el norte, Vivero 4 distingue. Entre la gente se considera que es hacia el lado de Ferrol 6 donde se habla con la *s*. Esta impresión se recoge asimismo en Ortigueira 2, Riobarba 3 y Cedeira 1. San Saturnino 5 es el primer lugar donde aparece seseo, por los caseríos. El Ferrol 6 deja oír casos de seseo en el habla popular (el mercado, el puerto, los muchachos). Mugaros 7, al otro lado de la ría, sesea. En Puentedeume 8 se oyen algunos casos aislados, sobre todo en personas ancianas. Ya es muy poca la gente que dice *serdóira*. La distinción va invadiendo rápidamente el habla. Hacia el este, Puentes de García Rodríguez 9 distingue con precisión y rigor.

Dentro de los lugares señalados en mis mapas núms. I y II, el seseo ocupa la zona de las provincias de Coruña y Pontevedra orientadas hacia el mar. Al este, zona de distinción, quedan de norte a sur, Puentes de García Rodríguez 9, Curtis 43, Órdenes 36, Sobrado 42, Mellid 41, Santiso 50 y Silleda 59. La frontera baja buscando el Miño entre Salvatierra 107 que sesea, y Arbó 108 que distingue. Al este dentro de la provincia de Orense queda por señalar, Miño arriba, la laguna seseante de Arnoya 110. Distinguen los lugares de la extremidad noroeste de Coruña (\*Malpica, \*Puente Ceso).

Sin embargo, este límite no es otra cosa que la frontera que podríamos llamar total. La que marca la frontera (aludo siempre a mis observaciones que pueden ser, repito, rectificadas por el *Atlas lingüístico*) entre confusión y distinción. Pero dentro de la comarca occidental seseante, los saltos, las zonas de distinción, las lagunas a veces, se presentan de pueblo en pueblo. Intentaré dar a continuación la mayor cantidad posible de esclarecimientos.

En Betanzos 16 se oye mezclado: *thókas*, *therdóira* pero *des*, *krus*; abunda más en los viejos. Collantres, cerca de Betanzos, dice *crus*, *des*, *nos* 'nuez', *perdises*. Algo análogo se oye en Paderne, Souto, \*Babio y \*Bergondo. Sada 20 es más clara en sus huellas de seseo. Bajando hacia el sur (y hacia el O.) surge una zona de distinción,

cuyos extremos, de este a oeste, son Órdenes 36 (Trazo 35 y Oroso 37 presentan casos aislados), Tordoya, \*Coristanco y \*Cabana. Confunden, en cambio (de O. a E.), \*Lage, \*Bayo, Piolla, Salgueiras, Santa Comba 30, Buján 34, Enfesta 38. \*Puente Cesó y \*Malpica distinguen, o por lo menos se oye más frecuentemente

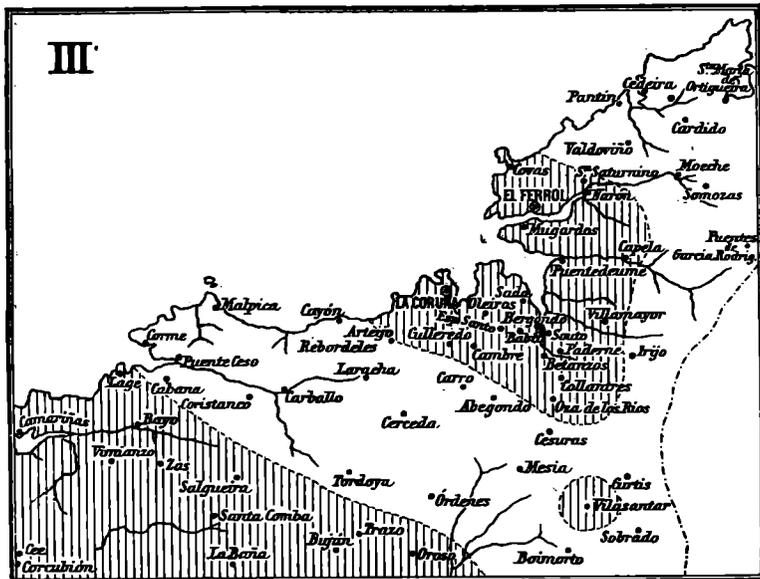


la distinción. Los informes coinciden en señalar a Piolla (entre \*Coristanco y \*Cabana), como lugar donde se seseaba muchísimo más hace pocos años.

Órdenes 36 distingue. Trazo 35 y Oroso 37 distinguen, pero se oyen aún restos de seseo final en los dos sitios: *áoθe*, *θóθes*, pero *krus*, *θes*. Piensan que el seseo es cosa de Santiago 39, de Noya 53 y del sur en general, hacia las rías. Algo análogo ocurre en

Arzúa 40: *θereθéjra, dóθe*, pero *dés, rapás, nés*. En Compostela (como en todos los lugares de cierta importancia), las personas cultivadas, o de cierta posición social, distinguen. Pero en el mercado, en la feria y en la calle todo el mundo *sesea*: *dóse, merlusa, dife-rensia, rapás*. Mellid 41 distingue.

Sobrado 42 y Curtis 43 distinguen. Sin embargo, \*Vilasantar, hacia el oeste de ambos lugares, tiene seseo final: *nos, krus, rapás*; Carbia 51, lugar que no visité personalmente, parece que distin-

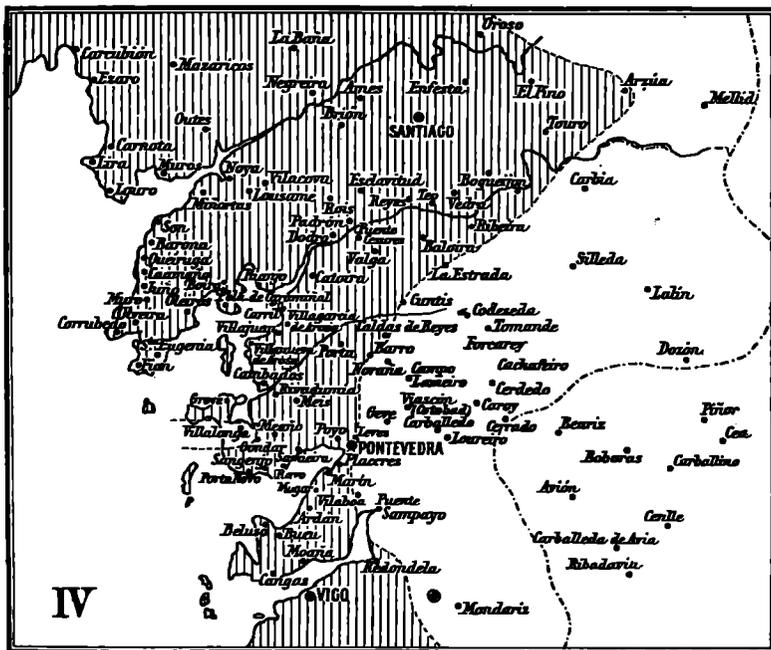


gue, pero en las aldeas cercanas *sesean*. Silleda 59 y Lalín 60 distinguen.

De Finisterre 26 a la costa sur de la ría de Arosa el seseo es intenso y significativo: Cee 27, Mazaricos 29, Muros 54, Noya 53, Negreira 32, Puebla de Caramiñal 55, Villagarcía 56, Padrón 52, Caldas de Reyes 57, Cambados 77, etc., *sesean*: *serejséjra, nos, nóes, sákus, sapatos, dés, slyko, dóse, krus, siréjsás*. En Padrón 52 el seseo se oye incluso en los niños que juegan por la calle. Caldas 57 distingue algo más. En La Estrada 58 se oye algún seseo final *θereθéjra, θókos, dóθe*, pero *dés, krus*. Hacia \*Cesures, el seseo se hace más ostensible. \*Baloira, por ejemplo, ya *sesea*. Hacia

Santiago, se oye seseo (incluso hablando castellano: *Francisco*, *haser*, *conoser*, *Inosenio*) en \*Puente Ulla y en \*Boqueijón, en la falda del Pico Sacro. Los \*Pazos sesean: *séssta*, *maséjra* 'manzano', *masá* 'manzana', *des*, *krus*, *noses*.

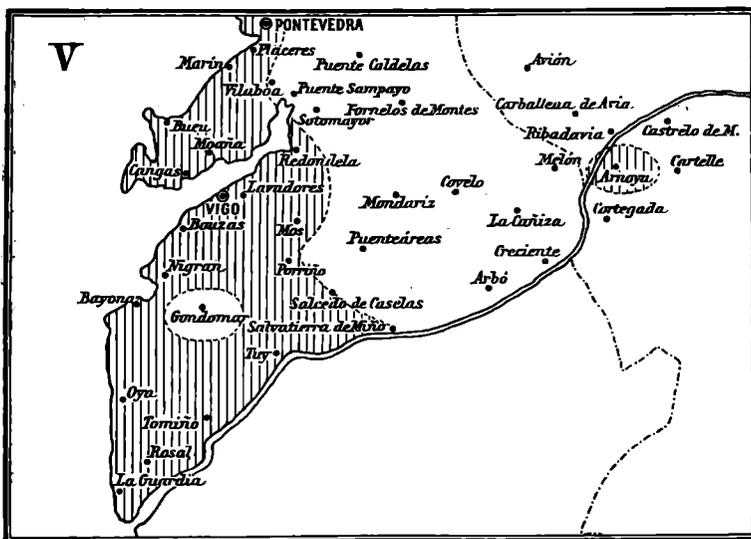
Pontevedra 79 presenta un aspecto confuso. Al lado de casos y lugares de confusión hay otros de distinción. Probablemente habrá que achacarlo al influjo nivelador de la capital. \*Lerez y \*Poyo



sesean. \*Ribadumia, al norte, distingue. Ría adelante se oye seseo en \*Samieira. Sanxenjo 78 distingue por lo general, pero los pescadores sesean: *noses*, *seréjras*, *soqos*. No hay que olvidar que Sanxenjo 78 (como \*La Toja) tiene grandes influjos de población extraña, veraneantes sobre todo. \*Porto Novo y \*El Grove sesean. En cambio \*Villalonga, intermedio, distingue. Parece que lo general en la comarca es el seseo. Más uniforme es la costa norte de la península de Morrazo (sur de la ría de Pontevedra). \*Placeres, Marín 80, Bueu 81, \*Ardan sesean. En Bueu 81 y \*Ardan hay casos de ceceo: *θéis*, *θjéte*, *káθa*, etc. Cruzando la península para alcanzar

la ría de Vigo, Cangas de Morrazo 82 sesea con uniformidad: *deš*, *sokoš*, *noseš* (palataliza la *s* final) *sapatoš*. En \*Moaña también sesean.

Puente Sampayo 83, en el rincón último de la ría de Vigo, distingue: *nøøes*, *deø*, *øerejšira*. Creen que el seseo es cosa de Marín y Redondela 100. No tengo ni conseguí datos de Puente Caldelas. En Redondela es el seseo lo más notorio: *sokos*, *serjšira*, *nøees*, *deš*, *nøš*. La creencia más divulgada en la comarca que rodea a la ciudad es la de que el seseo es del *falar doš peškejroš*.



Vigo 101, Nigrán 102, Bayona 103, sesean. En Nigrán y \*Bouzas se oye, a veces, ceceo. Por Gondomar y su comarca hay distinción. \*Lavadores, cerca de Vigo, ofrece algún caso de ceceo: *øéja*, *øjéte*. En general, distinguen los pueblos de labradores, que achacan el seseo a la marinería. Así se oye en La Guardia 104, donde la mayor parte de la población y la gente del campo distinguen. Se cuenta allí el caso de Rosal seseante y de Tomiño ceceante, cuyos vecinos se conocen por eso.

Tuy 105 sesea: *nøees*, *serjširas*, *døse*, *deš*. En Porriño 106 se oye mucho seseo, pero se considera como habla inculta, vulgar. Puenteareas se ríe mucho de ese seseo, y tacha a los de Porriño de ese

defecto. Salceda y Salvatierra 107 distinguen. En Salvatierra se oye alguna vez seseo final : *dēs, krus̄*. Por esta causa los señalo, en los mapas, al oeste de la frontera

Miño arriba, Arbó 108 y Cortegada 109 distinguen. Por todas partes se oye la distinción, acompañada de esa sanción colectiva que relega el seseo a la costa de Pontevedra. Sin embargo, en Arnoya se oye seseo, sobre todo en los viejos : *serd̄jira, perd̄is ; θeb̄ola y seb̄ola ; sēp y θēp*. Es el último islote dentro de zona de distinción y ya muy amenazado. Todos coinciden en reconocer que se va perdiendo. Cartelle 111 y Castrelo de Miño 97 distinguen. Más al oriente, Verín y La Gudiña con franca distinción consideran el seseo como cosa de las rías.

## II

Se puede afirmar que la *s* en estas zonas seseantes es predorsal, convexa. La punta de la lengua se apoya en los incisivos inferiores. Tiene timbre fino, agudo. Así se oye en Finisterre, en Cee, en Muros. A veces tiene cierto timbre ceceante postdental. La conciencia de la predorsal existe muy clara en ocasiones. Así ocurre en Bayo, en el noroeste de Coruña : en Bayo se oye coronal. Y los habitantes dicen que en Laracha (cerca de \*Carballo) hablan con otra *s*, que les suena como *ch*. Esas clases de *s* sirven para distinguir a los naturales de cada pueblo. Se trata de la diferencia acústica entre la *s* apical cóncava y la *s* coronal convexa. La *s* dental, análoga a la castellana se oye en Coruña. En los demás sitios donde pude oír con detenimiento, el matiz predorsal, a veces coronal, es muy ostensible : se percibe así en Negreira 32, y, sobre todo, en el sur de Pontevedra : Nigrán 102, \*Rande (cerca de Vigo) y Tuy 105. Ya queda dicho que la *-s* final se palataliza en Cangas de Morrazo 82 intensamente : *sōkoš̄*. Una palatalización cercana se oye en la cercanías de Redondela 100.

## III

Los testimonios procedentes de fuentes escritas ratifican mis localizaciones geográficas. En zona de distinción quedan los numerosos ejemplos del valioso trabajo de H. Schneider, *Studien zum Galizischen des Limiabeckens*, en *VKR*, 1938, XI, págs. 109-119. La Limia (con geadá copiosa) presenta distinción de s-z; ž-š; z-θ. Schneider recoge, sin embargo, algunos ejemplos de seseo (pág. 117), que no autorizan a conclusión alguna. A manera de ayuda Schneider aduce casos de poetas regionales (Curros Enríquez, y Lomas Carvajal, oriundos de Celanova y Orense, respectivamente) que acusan gran vacilación. También distinción refleja el léxico anotado por Joaquín Lorenzo Fernández, *Bauernhaus im unteren Limiabecken*, *VKR*, 1942-3, XV, págs. 276-292. Asimismo es distinción lo que reflejan las transcripciones de W. Ebeling, *Die landwirtschaftlichen Geräte im Osten der Provinz Lugo (Spanien)*, *VKR*, 1932, V, págs. 50-151<sup>1</sup>.

Seseo, en cambio, acusa el estudio de W. Schroeder, *Die Fischerboote von Finisterre*, *VKR*, 1937, X, págs. 157-211. En el léxico recogido en este estudio se encuentran voces como *asafrán*, *bersa*, *brasos*, *cabesa*, *casar*, *isar*, *mansanillo*, *rabiso*, *rapás*, *risón*, *risos*, *sapatón*, *saveiro*, *sepo*, *sinta*, etc. Casos todos que reflejan una honda confusión<sup>2</sup>. Ejemplos aislados, pero coincidiendo con mi reparto geográfico, acusa el artículo de Joaquín Lorenzo Fernández, *Die Bremse am galizischen Wagen*, *VKR*, 1938, XI, págs. 282-289. Entre otros, acusan seseo *cabesallo* (Vigo), *cabesa*, *cabesalla* (Boiro, cerca de Noya), *suncho* en Vigo, frente a *zuncho* en Vivero, o *fouciña* en las cercanías de Lalín.

<sup>1</sup> Es curioso, sin embargo, que, rodeada de total distinción, EBELING recoja *abrasadéjra* en San Pedro de Cervantes, lugar donde hay rastro confuso de geadá. También cita *cabeséjro*, en Barcia, cerca de Castro de Rey, zona ya alejada del Cebreiro. No quiero poner en relación estos casos con los de geadá que señalo en mi artículo citado del *Homenaje a Fritz Krüger*. Los cito solamente a manera de cita curiosa. Lo más probable es que se deban a razones externas. Lo general y típico en todo Lugo es la distinción.

<sup>2</sup> No he podido consultar el trabajo de W. SCHROEDER, *Hausbau in NW-Spanien (Finisterre)*, en *Travaux du 1<sup>er</sup> Congrès International de Folklore tenu à Paris du 23 au 28 août 1937, Tours, 1938*.

Por lo demás, nada de interés añaden otros autores y gramáticos a lo ya conocido. La nota esencial es la vaguedad y la imprecisión, en unos casos por no ser necesario aclararlo (dado el valor total del trabajo) y en otros por la falta de conocimientos precisos. En el primer grupo caben las noticias de T. Navarro Tomás, Espinosa (h) y L. Rodríguez Castellano en *La frontera del andaluz*, *RFE*, 1933, XX, págs. 225-277, <sup>1</sup> y de W. Entwistle, *The Spanish Language, together with Portuguese, catalan and basque*, pág. 306 <sup>2</sup>. Al segundo grupo corresponden la casi totalidad de los trabajos de gramáticos, vocabulistas y etnólogos. No dicen nada del tema que nos preocupa Antonio de la Iglesia <sup>3</sup> ni Manuel R. Rodríguez <sup>4</sup>. Marcial Valladares, en su *Diccionario*, encuadra el seseo paralelamente a la geadá, considerándolo rasgo de incultura, y no se detiene en nada que nos sea provechoso <sup>5</sup>; en cambio, censura la postura de F. Mirás, que en su *Gramática* recoge multitud de pruebas de seseo <sup>6</sup>. Las noticias de Cuveiro Piñol son igualmente generalizadas y vagas <sup>7</sup>. Análogos datos proporcionan Carré Alvarellos <sup>8</sup> y Luguís

<sup>1</sup> « En las provincias gallegas hay lugares en que la *c* se pronuncia como *s*, junto a otros en que se distinguen ambos sonidos de la misma manera que en castellano » (*Loc. cit.*, pág. 225).

<sup>2</sup> « ...and the interdental *z* radiates outward chiefly from Pontevedra ». (*Ob. cit.* pág. 306).

<sup>3</sup> *El idioma gallego*, Coruña, 1886, tres volúmenes.

<sup>4</sup> *Crónica troyana, Apuntes gramaticales*, La Coruña, 1900.

<sup>5</sup> « Las geadas son un defecto de la gente idiota; insisten en hacer fuerte la *g* suave, como en *gaita, guerra, guinda, gozo, gusto*; y siendo un defecto, un abuso de simple pronunciación, lo mismo que el decir *berse, Visente, senteo, siudá, etc.*, por *berce, Vicente, centeo, ciudú*; y *nabisa, sapato, sarrapicar, soco, etc.*, por *nabiza, zapato, zarrapicar, zoco, etc.*, en ninguna gramática, en ningún vocabulario pueden hallar cabida, y deslustran la, por otra parte, interesante obra del señor Mirás ».

<sup>6</sup> FRANCISCO MIRÁS, *Compendio de gramática gallega-castellana*, Santiago, 1864.

<sup>7</sup> « ...en los pueblos de la costa, en las ciudades y poblaciones de importancia donde parece que en el continuo roce de las personas ilustradas debiera hablarse con más perfección el dialecto gallego, allí se oyen constantemente las geadas, la *s* por la *z*... si bien esto sólo acontece entre individuos de la ínfima escala, como por ejemplo pescadores, verduleros, palanquines ». (JUAN CUVEIRO PIÑOL, prólogo al *Diccionario gallego*, Barcelona, 1876).

<sup>8</sup> « N-algunhas comarcas a pronuncia de *ce, ci* ou *ca, zo, zu*, faise sibilante como se fosc con *s* » (LEANDRO CARRÉ ALVARELLOS, *Diccionario galego-castelán*, A Coruña, 1928, pág. 9).

Freire <sup>1</sup>. Armando Cotarelo sigue un camino análogo <sup>2</sup>. No le conseguido en Buenos Aires ver la *Gramática* de Saco Arce. No nos da noticias — mejor, nos acusa siempre distinción, pero no hay preocupación fonética alguna por ella — el valioso estudio de Vicente Risco sobre la cultura popular de la comarca de Melide <sup>3</sup>.

Resumiendo: el seseo se bate en retirada, ante la distinción, con mucha más precisión y rapidez que otros fenómenos del gallego vivo, y cae, geográficamente, dentro de zonas de geadá. Espero haber dado unas notas útiles, aún dentro de su innegable provisionalidad. El *Atlas lingüístico* dirá la última palabra.

ALONSO ZAMORA VICENTE.

<sup>1</sup> « O z final sona s suave : cruz, luz, Guitiriz pronunciase crus, lus, Guitiris » (M. LUGRÍS FREIRE, *Gramática do idioma galego*, A Coruña, 1922, pág. 2).

<sup>2</sup> « Coincidiendo casi en absoluto con la extensión geográfica de la geadá, existe el fenómeno de convertir en s el sonido de la z y c fricativa (*dose, desía, pes, rose, conoser*) (A. COTARELO VALLEDOR, *El castellano en Galicia*, BAE, 1927, XIV, pág. 91). Lo más interesante de las noticias del señor Cotarelo es su dato de coincidencia geográfica con la geadá. Sin que se puedan poner en relación el uno con el otro, los dos fenómenos vienen a coincidir como rasgos vivos de una tendencia más tradicionalista y arcaizante, que lucha con corrientes extrañas (y con desaparejos resultados). Mientras la geadá ofrece todavía una frontera compacta, clara, el seseo se presenta ya en islotes. Véase más atrás pág. 87 y mi próxima *Frontera de la geadá*, en el *Homenaje a Fritz Krüger*.

<sup>3</sup> VICENTE RISCO, *Estudo etnográfico da Terra de Melide en Terra de Melide*, Seminario de Estudos galegos, Compostela, 1933, págs. 323 y sigs.

# INTERPRETACIÓN ROMÁNICA DE CATALÁN

*A mis amigos catalanes.*

Desde que en el siglo XIV Francesch recogió en su *Libre de nobles dels reys* la leyenda del Castell Cateló, la etimología de Cataluña ha venido preocupando a muchos historiadores y filólogos. Para nuestra interpretación podemos limitarnos a dos brillantes estudios publicados en el último decenio por Paul Aebischer (1942-43) y Giuliano Bonfante (1944<sup>1</sup>), quienes han recopilado y valorado con gran acierto cuantos datos bibliográficos, lingüísticos e históricos están vinculados con la desatadura de tan intrincado problema <sup>1</sup>.

Sin embargo, la tarea de estos sabios investigadores condujo a resultados muy distintos. Bonfante cree que desde tiempos antiquísimos una rama de los *Catalauni* se había establecido en algún distrito de Cataluña. Después este nombre gentilicio de supuesto origen celta se habría extendido a todo este territorio, como el de Italia, Hélade, Francia, Suiza, Prusia y tantos otros. Bonfante se funda, por una parte, en un pasaje de Tolomeo donde éste cita :

<sup>1</sup> P. AEBISCHER publicó su artículo sobre el origen de Cataluña en la *ZRPh*, 1942, LXII, págs. 49-67, según la cual cito, y con alguna modificación en la *Miscel-lànea Fabra*, Buenos Aires, 1943, págs. 1-26. G. BONFANTE, habiendo rozado el tema ya unos diez años antes (cf. *Rivista Indo-greco-italica*, 1935, XIX, pág. 175), escribió casi al mismo tiempo su trabajo: *El nombre de Cataluña*, *RFH*, 1944, VI, págs. 382-386, y contestó al profesor Aebischer en una nota posterior, publicada en la *RFH*, 1945, VII, págs. 389-392. Una crítica de todas las etimologías, propuestas hasta entonces, la da el artículo *Catalunya*, redactado por M. F. DE B. MOLL para el *Diccionari català-valencià-balear*, de ALCOVER Y MOLL, Palma de Mallorca, 1935, s. v.; cf. también E. ALLISON PEERS, *Catalonia Infelix*, London, 1937, págs. 5-6.

καρτελλανσι<sup>1</sup> y, por otra, en la existencia de topónimos catalanes formados con el sufijo celta *-dunum*, por ejemplo *Berdán*, *Besalú*, etc. La dificultad de la etimología propuesta estriba en dos puntos: 1º al basar sobre *Catalauni* los topónimos *Chálons* (ant. *Chaalons*), *Chalonge* (*Catalaunicus ager*) y *Chálonnais* (*Catalaunensis*)<sup>2</sup>, Bonfante dice que, como es la regla, la *-t-* intervocálica desaparece en francés y que en catalán se esperaría una *-d-*; pero que la conservación de la *-t-* se explicaría por influencia posterior de la lengua oficial<sup>3</sup>. Añádase que la evolución de *Catalaunicus* > *Chalonge* se acusa como relativamente tardía, porque la síncopa de la *-i-* postónica se produjo después de la sonorización de *-icu* > *igu*, en oposición a casos como *manicu*, *manica* > *le*, *la manche*. De este modo se puede concluir, al menos, que en suelo francés y catalán el nombre gentilicio *catalauni* no ha seguido un desarrollo directo y continuo desde la época celta. 2º *catalán* y *Cataluña* no aparecen documentados antes del siglo XII. El mismo profesor Bonfante señaló el año 1176 (*in regno Aragonis quam in Chatalonia*), mientras Aebischer encontró nuestro corónimo citado ya en 1114 (*Cathalania*). Estas fechas se amoldan poco a la teoría de un posible origen celta, aunque no la desvaloran. Conviene añadir que aún en el siglo XI (1065-76) se da a Cataluña el nombre de *Marca* o *Marchia*, entendiéndose por ello la Marca Hispánica<sup>4</sup>.

Precisamente por este hecho, Aebischer enfocó su interpretación desde un ángulo completamente opuesto, rastreando fuentes muy distintas. Su hipótesis es que en el siglo XI y XII el nombre de una parte del sistema orográfico que rodea en forma de herradura la ciudad de Barcelona — hoy *Moncada* y en el latín de los documentos medievales *Monte Catanu* — se habría generalizado como corónimo dentro de este condado. A pesar de sus discrepancias, los dos investigadores aludidos coinciden en retraer *catalán* y *Cataluña* a un topónimo que en un principio se refiriera únicamente

<sup>1</sup> II, 6, 71; cito según: *Ptolomaei Geographia*, III, ed. A. NOBLE, Leipzig, 1845.

<sup>2</sup> Cf. G. BONFANTE, *RFH*, 1944, VI, págs. 382-383.

<sup>3</sup> *Ibid.*, págs. 385-386.

<sup>4</sup> Cf. P. AEBISCHER, *loc. cit.*, pág. 55.

a un punto geográfico dentro de la región catalana, y que, andando el tiempo, iba extendiéndose a la comarca entera. Este particular ha de tenerse en cuenta para lo que diremos más adelante.

Según admiten los mismos dos investigadores, hasta ahora no ha sido posible dar con una sólida base — latina o de otro origen — en que asentar *catalán*, porque, además de la filiación histórica, no se puede echar en olvido la evolución lingüística. Cuando Jerónimo Zurita afirmó que *castellanos* y *catalanes* sería lo mismo <sup>1</sup>, no había aún fonética histórica. Por lo tanto, comencemos a tomar consejo de esta disciplina.

La primera pregunta, hecha ya por el profesor Aebischer, es entonces ¿cuál será el origen del nombre orográfico y del castillo fortificado: *Moncada*? Según el ilustre catedrático suizo, es posible que este topónimo contenga algún nombre propio, acaso de origen germánico: *Cáta* y, con su acusativo, *Catán*, formas latinizadas de los documentos que Aebischer ha consultado, mientras que *Cada* sería el resultado popular en que tuvo lugar la evolución <sup>2</sup>.  
dato decisivo o satisfactorio, al menos, para apoyar tal etimología <sup>3</sup>.

Ahora bien, las variantes que los documentos medievales ofrecen — *Monte Catano* 988, *Montem Catanum* 989, 990 y 1019, *Montem Chatam* 990, *Montis Scatano* 1007 y 1019 <sup>3</sup> — sugieren, en mi opinión, dos posibilidades de interpretación. *Catano* puede ser un adjetivo que caracteriza el monte, o *Catano* es un sustantivo y entonces *Montis* es el correspondiente genitivo que ha originado en *Scatano*, con la *-s* de *Montis*, una latinización errónea, frecuente en documentos medievales. A mi modo de ver, la etimología que satisface ambos puntos de vista, es *catanu* < \**cattanu* < \**captanu* < *capitanu* (*REWb*<sup>3</sup> 1634). Es el monte que destaca sobre los demás de aquel sistema orográfico. Semejante modo de denominar montañas es corriente. En un documento, reciente-

<sup>1</sup> Cf. PASCUAL MADRIZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*, Madrid, 1845-1850, VI, pág. 258.

<sup>2</sup> Cf. ERNST FÖRSTEMANN, *Alteutsches Namenbuch*, Bonn<sup>2</sup>, 1900, I, págs. 360-362.

<sup>3</sup> Cf. P. AEBISCHER, *loc. cit.*, págs. 63-64.

mènente publicado y fechado en el año 987, del Monasterio de Sant Cugat del Vallés encontré la siguiente descripción: « ... primum alodem affrontat: de oriente in predicta aqua vel discursu de Rio-maiore et de meridie aragalios duos qui procedunt de *Montem Chatanello* »<sup>1</sup>. El mismo *Cartulario* nos proporciona una expresión análoga: « per *caput* de ipsa Roka », 956<sup>2</sup>. Un lugar lindante con el de Sant Pere dels Forcats (!) se llama en 898: *catella pendente*<sup>3</sup>, en que vea un descendiente de *capitella*.

En cuanto al desarrollo fonético de los derivados de *caput*, es sabido que el resultado « normal » suele verse en esp. *caud-al*, *caud-illo*, cat. *cabdal*, *cabdel*. El diptongo *au* (< *-ab-*) en las voces castellanas indica, sin embargo, que estos vocablos son de desarrollo tardío, dado que *au* ya no evolucionó > *o*, como en *causa* > *cosa* (en oposición a *calice* > *cauce*). Por ello hay que pensar en que los derivados de *caput* deben haber sufrido, además de la síncopa románica, otra más temprana en latín vulgar y el resultado de ésta plasma en dobles, en relación con las formas españolas: *caud-* y las catalanas: *cabd-*. Semejante caso se puede observar en *nepōte* — proparoxítono, al menos en las lenguas iberorrománicas; en cambio *nepōte* > fr. *neveu* — que produjo esp. *nieto*, ptg. *neto*, cat. *net*. Una forma tardía, sin acento, se encuentra en el *Fuero de Avilés* (1160): *nebodes*<sup>4</sup>, que pertenece a la misma capa lingüística que cat. *neboda*. Otro caso análogo en que hubo síncopa en latín vulgar, ha sido señalado por Menéndez Pidal<sup>5</sup>: *crepīta* > esp. *grieta*; cat. *greta*; ptg. *greta* (Figueiredo), gall. *greta* (Valladares). La prueba definitiva de que los derivados de *caput* sufrieron síncopa temprana, nos la da it. *cattano* ‘capitán de la guardia de un castillo’ (Tommaso) < *capitanu*, que se introdujo igualmente en el español de las *Partidas* de Alfonso el Sabio: *cdtanes* ‘fijos dalgo en Italia a que

<sup>1</sup> Cf. *Cartulario de Sant Cugat del Vallés*, ed. José Rius, Barcelona, 1945, I, pág. 175.

<sup>2</sup> *Ibid.*, I, pág. 41.

<sup>3</sup> Cf. J. BALARI Y JOYANT, *Orígenes de Cataluña*, Barcelona, 1899, pág. 233.

<sup>4</sup> Cf. R. LAPESA, *Astariano y Provenzal en el Fuero de Avilés*, Salamanca, 1948, pág. 35.

<sup>5</sup> Cf. R. MENÉNDEZ PIDAL, *RFE*, 1920, VII, pág. 24.

dicen en España infanzones' <sup>1</sup>. Sería extraño que no existiera ningún otro representante de esta índole, es decir, con primera síncopa. Lo son ante todo los descendientes románicos de capitale de que hablaremos detalladamente más adelante.

Volviendo, pues, a lo que expuso Aebischer, se podría afirmar con él que *Monte Catanu*, ahora explicado etimológicamente, hubiera dado su nombre a toda la región. De un \**catan-anu* se desarrollaría > \**catalanu* a causa de una disimilación entre las dos *n-n*. Se podría hacer incluso la sugerencia de que en un principio hubiera sido el condado de Barcelona el que fué tildado de \**catan*, es decir, de « capitán » entre los demás condados catalanes y los que procedían de la región de Barcelona, se llamarían \**catalanes* > *catalans*. Sería una primera posibilidad de interpretación románica. Pero no convence completamente, porque, con tal que el sentido de *catán* fuera comprendido del modo indicado, no se ve la absoluta necesidad de la sufijación en -anu + ía en el corónimo *Cathalania* (1114); pues se esperaría *Catania*, como doblete del cultismo *capitanía*. Además, precisamente el apellido del célebre historiógrafo catalán *Moncada*, procedente de *Monte Catano* — con acento en la segunda *a*, como lo demuestra la latinización en ánu — nos enseña que por aquel entonces ya no se entendía su significado. En el caso contrario, \**Moncatá* no hubiera sufrido doble interpretación popular de la siguiente manera: 1° un cambio de acento > \**Moncáta*, bajo la influencia del sufijo latino -ata de cantidad, y pensando en el conjunto de la montaña; 2° precisamente por analogía con los sufijos catalanes -at (< At u), -ada (< A t a) se sonorizó la -t- intervocálica. Tal interpretación popular es frecuente en nombres orográficos, compárese *Puertomingalvo* (Mora de Rubielos, Teruel) que podría hacer pensar en 'hombre calvo', mientras que en un documento de 1208 leemos: *ad portum de Abingalbon* <sup>2</sup>.

En cambio, nuestro problema se resuelve más fácil y obviamente al echar mano de otro derivado, ya mencionado, de caput: capitale (*REWb* <sup>3</sup> 1632) 'principal, esencial', como gr. κεφάλαιος.

<sup>1</sup> Cf. *Las Siete Partidas*, ed. Real Academia de la Historia, Madrid, 1807, II, pág. 12.

<sup>2</sup> Cf. M. ASÍN PALACIOS, *Toponimia árabe de España*, Madrid, 1940, págs. 127-128.

El resultado fonético, con síncopa latina, ha de ser : > \* *captal* > \* *cattal* > \* *catat*. Para la época que nos interesa, Du Cange indica *catall(i)um* 1098, 'capitale'; en un documento de 1130 : *catallum* <sup>1</sup>. Acaso nuestra palabra sea atestiguada también en una glosa latina hallada en el Monasterio de Silos *cathalon* 'totum' <sup>2</sup>. Fuera de la Península existe igualmente, así en fr. ant. *chatel*, *chetel* 'bien, patrimoine, possession, principalement mobilière, rapport en argent d'un champ, d'une vigne, rente, jouissance ou perception des fruits d'un travail' (Godefroy, ejemplos del siglo xii). En el sur de Francia, *captal* — acaso con grafía latinizante — era un antiguo título de dignidad que significaba 'jefe', 'capitán' <sup>3</sup>. Ha pasado también al inglés : *chattel* 'bienes muebles', *cattle* 'ganado' como concepto de la economía medieval, el cual aparece por primera vez en la *Lex Salica* : *capitale* 'pecunia' (Du Cange <sup>4</sup>). Pues en los siglos x y xi \**catat* debiera abarcar los tres sentidos : 'importante', 'central', 'próspero'. Tales epítetos pueden valer muy bien para regiones y ciudades o, como es evidente en nuestro caso, para la ciudad y el condado de Barcelona. Mas no quiero decir con ello que en aquella época que nos concierne, \**catat* se hubiera puesto de moda o fuera adoptado como calificativo de Barcelona, a consecuencia de su evolución semántica. El caso es más bien que, corroborado por su significado, debe haber existido en la región de Barcelona un uso tradicional y secular de esta palabra procedente de la capa primaria del latín, porque esta ciudad que había sido de importancia ya en la era romana, fué incluso « capital » en los primeros tiempos del Estado Gótico <sup>5</sup>, antes de serlo

<sup>1</sup> Cf. J. H. BAXTER AND CHARLES JOHNSON, *Medieval Latin Word-List*, London, 1934, s. v.

<sup>2</sup> Cf. *Glosarios Latinos del Monasterio de Silos*, ed. E. García de Diego, Murcia, 1933, pág. 68. Acaso sea cruce con *católico*.

<sup>3</sup> Cf. *Larousse du XX<sup>e</sup> siècle*, publ. par Paul Augé (Paris, 1928), I, s. v.

<sup>4</sup> En español antiguo, *cabdal* tuvo los significados siguientes : *juicio cabdal* 'juicio final'; *mujer cabdal* 'mujer legítima'; *cabdalero* 'principal'; *el cabdal* 'el surtido'. Cf. *Tentative Dictionary of Medieval Spanish*, compiled by R. S. BOGGS, LLOYD-KASTEN, HATWARD KENISTON, H. B. RICHARDSON, Chapel Hill, North Carolina, 1946; I, pág. 86.

<sup>5</sup> Como es sabido, el rey Ataulfo estableció su corte en Barcelona (414). Luego la capital del reino visigodo fué Tolosa de Francia; pero Barcelona vol-

Toledo por primera vez bajo Atanagildo (554-567). Además, reuniéronse en Barcelona cinco concilios (540, 599, 906, 1054 y 1068). En los siglos sucesivos se conservaría el prestigio histórico de Barcelona, llamándola la « [ciudad] \**catal* », tal como en toda España se la conoce hoy en día por la ciudad condal. Dentro de la Marca Hispánica, Barcelona fué la plaza más importante.

De este modo se comprende, por de pronto, lo que apuntó Aebischer. Los primeros testimonios documentales de *catalanus* revelan que este nombre se usaba como apellido e incluso en relación a una persona oriunda de Barcelona, es decir, de la « capital ». En una escritura del año 1156 se encuentra la firma : *Guilelmus catalani vicarii de barchinona*, que se repite dos veces más en 1170; en 1161 : *Bernardo Catalano*; en 1162 : *Pontii Catalani*; en 1169 : *Petrus Catala*; en 1173 : *Raymundos Catalanus* que fué testigo del testamento de un conde de Rosellón <sup>1</sup>.

Queda por contestar la pregunta de si había una adecuada evolución histórica que favoreciera la extensión de *catalán* a cuantos habitaran en el condado de Barcelona y en toda la región de Cataluña.

En el siglo IX se fundó la *Marca Hispánica*, auxiliada en un principio por el Imperio carolingio con frecuentes expediciones militares contra los musulmanes. Pero a causa de la creciente debilidad de los últimos reyes carolingios y primeros capetos y ante el peligro de Almanzor que en efecto saqueó a Barcelona (985) y abrasó el Monasterio de San Cugat de Vallés (986), la Marca, en su aislamiento político, se emancipó del reino francés. Por entonces el condado de Barcelona empezó a preponderar sobre los demás que se repartían en ella, y se percató de su misión unificadora que no quedó cumplida sino en el siglo XII, al añadirse a Barcelona los condados de Besalú y Cerdaña. Es aleccionador lo que escribe la famosa crónica *Gesta Comitum Barcinonensium*, generalmente tan parca en comentarios valuadores, sobre Ramón Berenguer I El Viejo (1035-1076) que hizo redactar los *Usatges*,

vió a serlo en tiempos de Amalarico (511-531) y los reyes Teudis, Teudiselo, Agila (531-554) solían residir indistintamente en Tolosa, Narbona y Barcelona. Cf. A. HEISS, *Description générale des monnaies des rois wisigoths d'Espagne*, París, 1872, págs. 7 y 45.

<sup>1</sup> Cf. P. AEBISCHER, *loc. cit.*, pág. 52.

lã base del código catalán : Hic Raimundus Berengarii nimia clauditur probitate ; et inter alios Hispaniae principes super Agarenos totum habuit principatum, ut duodecim reges Hispaniae suo tempore annuatim ei tributum tanquam Domino persoluerent. Hic denique comes famosissimus suum optans dominium decorare, coram Vgone cardinali et legato Romano ac suis plurimis magnatibus, intra Barchinonae palatium, supradictorum consilio et assensu, propria quaedam instituit iura, quae Barchinonae Vsaticos nuncupamus, mandauitque ut his constitutionibus omnes comitatus sub Barchinonensis comitatus imperio regerentur <sup>1</sup>.

Ahora bien, la denominación de *Marca Hispánica*, según dijimos al principio, aparece por última vez a mediados de este mismo siglo. Entre tanto, como consecuencia de su posición geográfica entre el reino galo y el mundo musulmán, su nombre iba adquiriendo significado doble : primero era el puesto más avanzado del Imperio carolingio en suelo hispano y más tarde se transformó en el núcleo levantino de la Reconquista. En el siglo XI el condado de Barcelona ya no podía tolerar el calificativo de hispánico, dado que entre tanto la idea imperial leonesa, originada en la del Estado goda y realizada en la obra de Alfonso VI (1072-1109), condujo a que éste se titulara precisamente « *imperator totius Hispaniae* ». Este rey cuyo vasallo, el Cid, somete a Ramón Berenguer II, vió acudir a su corte, como a centro político, lo mismo el rey de Aragón que al conde de Barcelona. En semejante situación el nombre de *Marca Hispánica* habría subrayado aún más el vasallaje frente al rey de León y, al mismo tiempo, hubiera ido en contra de la política de independencia de los *comtats*. Esta rivalidad, sobre todo en lo que se refiere a las futuras empresas hispánicas en el Mediterráneo, se evidencia en el hecho de que Ramón Berenguer III el Grande (1096-1131) se titulaba alguna vez « *Marqués de las Españas* », sin ser soberano de toda Cataluña siquiera, mientras un contemporáneo italiano suyo le acata ya como *catalanicus heros, rector catalanicus, dux catalanensis* <sup>2</sup>. Este príncipe se destacó en el Occidente de entonces por su política mediterránea,

<sup>1</sup> Cf. *Gesta Comitum Barcinonensium*, ed. L. BARRAU-DIHIGO i J. MASSÓ TORRENTS. En *Croniques Catalanes*, Barcelona, 1925, II, pág. 32.

<sup>2</sup> Cf. J. BALARI, *loc. cit.*, págs. 31-32.

organizando con las flotas de Pisa y Luca la poco duradera conquista de Mallorca y uniendo por su segundo matrimonio con Doña Dulce de Provenza parte de este territorio a Cataluña. Durante su reinado aparece, documentado en el *Liber Maiolichinus*, por primera vez el nombre de *Cathalania* (1114). Más tarde cuando bajo Ramón Berenguer IV (1131-1164) este país entró en fusión estatal con Aragón — de ahí se comprende la sufijación analógica en *Cataluña* (desde 1176: *Catalonia*) por influjo de *Aragonia*, atestiguado ya en 1044, sobre *Cathalania* — y cuando en tiempos de Alfonso VII el Emperador (1126-57) se produjo la última llamada de la idea imperial hispánica, Barcelona debía sentir más el deseo de hacer hincapié en su papel de conductor y de supremacía.

En mi opinión, *Cataluña* es, pues, una expresión sintética surgida a lo largo de varios siglos de evolución histórica y basada en *catalán* que, por su parte, designa no solamente el habitante de la capital y más tarde de la región entera, sino también la lengua románica que se había desarrollado en el centro cultural de Barcelona<sup>1</sup>. Quizá no carezca de importancia psicológica el que nuestro corónimo se fundara en una palabra rancia, es decir, en un vocablo que por su forma lingüística pertenece al acervo popular románico — no al celta ni al germánico — y por ello habrá tenido más fuerza propagadora que su doblete *cabdal*, en aquel entonces, sin duda, de sabor semiculto. También sus facetas semánticas de 'importancia política y económica', de relieve « cabal », favorecerían este nombre simbólico de la unidad de los *comtats* gobernados por el de Barcelona. Es curioso, finalmente, que Berceo empleara una expresión paralela con respecto a uno de los aliados que Cataluña tuvo entonces :

Enna villa de Pisa, cibdat bien cabdalera,  
En puerto de mar iaze rica de grand manera,

*Milagros*, XV, v. 330.

HANS JANNER.

The Catholic University of America. Washington, D. C.

<sup>1</sup> « The characteristic mark of a language is its equipoise with reference to a cultural centre; and when this test is applied, Catalan is evidently a language. Its capital is Barcelona », escribe W. J. ENTWISTLE, *The Spanish Language, together with Portuguese, Catalan and Basque*, London, 1936, pág. 82.

# NOTAS

## CUATRO CARTAS DE FRIEDRICH DIEZ A G. I. ASCOLI

La correspondencia de Friedrich Diez con el jefe de la lingüística italiana de aquellos tiempos fué probablemente más amplia de lo que se trasluce de estas cuatro cartas que publicamos ahora, las únicas que hemos encontrado en el vasto archivo de Ascoli, conservado en la Biblioteca de la *Accademia dei Lincei* de Roma <sup>1</sup>. El lingüista italiano sentía una honda admiración hacia el fundador de la filología románica y le dedicó en 1873 sus famosos *Saggi ladini*, aparecidos como primer tomo del *Archivio Glottologico Italiano*. Acaso la carta del 27 de diciembre de 1871 se refiera a esta dedicatoria y sea una contestación afirmativa de Friedrich Diez a la propuesta que en este sentido le fué hecha anteriormente por G. I. Ascoli.

La iniciativa del carteo perteneció a Ascoli; era mucho más joven que Diez y, por lo demás, tenía una fuerte inclinación por la forma epistolar, con la cual revistió parte de sus más importantes producciones científicas.

No se conocen las cartas que Ascoli envió a Diez. No sabemos si se conservan todavía, y dónde. En ninguno de los epistolarios de Diez publicados hasta ahora <sup>2</sup> se mencionan semejantes cartas.

Es superfluo añadir algún comentario a las cartas que siguen y sólo

<sup>1</sup> Sobre el archivo de Ascoli véase nuestro estudio: *La controversia sobre las leyes fonéticas en el epistolario de los principales lingüistas del siglo XIX*, en *Anales de Filología Clásica*, Buenos Aires, 1949, IV, pág. 211 y sigs.

<sup>2</sup> Señalados en una nota bibliográfica (págs. 193-194, nota 1) por ERHARD LOMMATZSCH, *Briefwechsel zwischen Adolf Tobler und Friedrich Diez. Zur 150. Wiederkehr des Geburtstages von Friedrich Diez am 15. März 1944*, en *ZRPh*, 1944, LXIV, págs. 193-210.

Se le ha escapado al ilustre romanista la indicación bibliográfica de las cartas enviadas por Diez a Schuchardt, publicadas por LUDWIG KARL, *Briefe von Friedrich Diez an Hugo Schuchardt 1866-1871*, en *ARoma*, 1933, XVII, págs. 312-319.

las acompañamos de la respectiva traducción española <sup>1</sup> y de unas breves notas referentes a las personas y acontecimientos aludidos por el autor.

## I

Bonn 6. Dec. 1869.

Hochverehrter Herr!

Für Ihre gefällige die neue Ausgabe <sup>2</sup> meiner Grammatik betreffende Mittheilung und zugleich für das beigefügte Heft Ihrer *Studi orientali e linguistici* sage ich Ihnen meinen verbindlichsten Dank. Ich bedauere sehr, dass ich mich mit dem Inhalte dieser Zeitschrift nicht bekannt gemacht habe, was sich nur daraus erklärt, dass ich der Meinung war, sie beschäftige sich ausschliesslich mit vergleichender Forschung auf dem Gebiete der alten Sprachen, wie dies in Ihren (auch für mich sehr lehrreichen) Abhandlungen bei Kuhn <sup>3</sup> der Fall ist. Es bleibt mir nun nichts anderes übrig, als Ihre schätzbaren Bemerkungen, sofern sie die Flexions- oder die Wortbildungslehre betreffen, für den zweiten Theil der Grammatik zu benutzen, auf die übrigen aber, wo möglich, in einem Anhang zum ersten Bande zurückzukommen.

Indem ich Sie, hochverehrter Herr, nochmals versichere, dass ich meinen Mangel an Aufmerksamkeit lebhaft bedaure, fühle ich mich zugleich geehrt durch die Theilnahme, welche ein Gelehrter wie Sie meinen Arbeiten zugewandt hat <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Debemos manifestar nuestro agradecimiento al señor Guillermo Guitarte por habernos prestado su ayuda en esta tarea, como también a los colegas Ilse M. de Brugger y Gerhard Moldenhauer, por haber leído el texto alemán de las cartas antes de ser publicadas.

<sup>2</sup> La tercera edición de su *Grammatik der romanischen Sprachen* y la última que haya tenido correcciones y mejoras por parte del mismo Diez.

La inicialiva tomada en 1878, por Wendelin Foerster, el sucesor de Diez en su cátedra de Bonn, de una nueva edición póstuma, al corriente de los últimos progresos de la filología románica — para el cumplimiento de la cual había sido invitado también Ascoli —, es el objeto de un ensayo nuestro titulado *Epistolario inédito del 1878 sobre una nueva edición de la Gramática de Friedrich Diez*, que se publicará en el *Homenaje al doctor Fritz Krüger*, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo.

<sup>3</sup> Se refiere a unos estudios publicados por G. I. Ascoli en la revista de ADALBERT KUHN: *Zeitschrift für vergleichende Sprachwissenschaft*.

<sup>4</sup> Merece destacarse el tono de modestia tan habitual en todas las manifestaciones de Diez. Hay, a propósito, la siguiente característica frase en una carta escrita a su exalumno italiano U. A. Canello: « Sie nennen mich Ihren

Mit ausgezeichnete Hochachtung habe ich die Ehre mich zu nennen  
Ihren ergebensten

Fr. Diez.

Muy distinguido señor :

Le quedo muy obligado por sus corteses indicaciones sobre la nueva edición de mi gramática y también por el fascículo de sus *Studj orientali e linguistici*. Lamento mucho no haber podido conocer el contenido de esta revista, lo que se explica porque yo creía que en ella se estudiaban comparativamente sólo las lenguas antiguas, como ocurre con sus estudios (también para mí muy instructivos) de la revista de Kuhn. No me queda otro recurso sino utilizar en la segunda parte de la gramática sus preciosas observaciones referentes a morfología y, en cuanto sea posible, volver sobre las restantes en un apéndice al primer volumen.

Asegurándole de nuevo, muy distinguido señor, que lamento vivamente mi falta de atención, me siento al mismo tiempo muy honrado por el interés que un sabio como usted ha mostrado hacia mis trabajos.

Con el mayor aprecio, tengo el honor de llamarme

su devoto

Fr. Diez.

## II

Bonn 15. Oct. 70.

Hochverehrter Herr !

Es sind nun ungefähr vier Monate, als ich Ihren Brief nebst Ihrer gelehrten Schrift *Corsi di glottologia*<sup>1</sup> empfing. Für beides sage ich Ihnen hiermit meinen innigen Dank und bitte Sie zugleich um Vergebung für die ausserordentliche Verspätung meiner Antwort. Hoffentlich werden mich die Umstände einigermaßen entschuldigen. Anfangs nämlich war ich eifrig beschäftigt mit dem Schlusse der dritten Ausgabe meines etymol. Wörterbuches<sup>2</sup>, welches meine ganze Musse in Anspruch nahm, so dass ich meine nicht unbedeutende Correspondenz vorläufig bei Seite legen musste. Sodann kamen die hochwichtigen

Lehrer, aber ich weiss, dass ich mehr von Ihnen gelernt habe als Sie von mir ». (*ARoma*, 1933, XVII, pág. 319). Más elocuente aún es la anécdota que circulaba entre los estudiantes de la Universidad de Bonn y que fué relatada por Gaston Paris en un discurso conmemorativo (*Ro*, 1894, XXIII, pág. 291).

<sup>1</sup> G. I. ASCOLI, *Corsi di glottologia dati nella R. Accademia scientifico-letteraria di Milano*. Vol. I. *Fonologia comparata del Sanscrito, del Greco e del Latino*. Puntata 1ª. Milano, 1870.

<sup>2</sup> La tercera edición de su *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen* apareció en 1869.

Ereignisse der Gegenwart <sup>1</sup>, neben welchen kein anderer Gedanke aufkam und dieser Zustand ist noch nicht zu Ende. Es sind mir seit etwa einem Jahre viele grössere und kleinere grammatische und etymologische Bemerkungen zugesendet worden, welche aber zu spät kamen, um noch in dem genannten Wörterbuche oder in der neuen Ausgabe der Romanischen Grammatik berührt zu werden. Unter diese gehören auch die in Ihrem Briefe mir gütigst mitgetheilten scharfsinnigen Etymologien. Ich habe die Absicht, nach Vollendung der Rom. Gramm. (Band II und III) diese und andere Beiträge in einem Nachtrage zu besprechen. Die Wissenschaft schreitet mit raschen Schritten vorwärts und man muss sich wenigstens bemühen, nicht zu sehr zurück zu bleiben. In diesem Augenblick z. B. erhalte ich ein *Dictionnaire d'étymologie daco-romane* par A. de Zihac. <sup>2</sup> Francf., 1870.

Es ist erfreulich, dass unsre vergleichenden Sprachforscher, unter welchen Sie, verehrter Herr, eine so ehrenvolle Stelle einnehmen, auch das Gebiet der jüngeren Sprachen betreten, für welche sie neue Gesichtspunkte mitbringen. Ausser Ihnen berufe ich mich in dieser Beziehung auf den wackeren Pott <sup>3</sup>, von dem ich viel gelernt habe.

Indem ich Ihnen nochmals meinen Dank ausspreche, bitte ich Sie die Versicherung meiner hochachtungsvollen Ergebenheit zu genehmigen.

*Prof. Fr. Diez.*

Muy distinguido señor :

Ya han pasado casi cuatro meses desde que recibí su carta con su crudito trabajo *Corsi di Glottologia*. Por todo ello le expreso aquí mi sincero agradecimiento y al mismo tiempo lo ruego perdone mi inusitada tardanza en responderle. Espero que en cierto modo las circunstancias me disculparán. Al principio estaba urgido por terminar la tercera edición de mi Diccionario etimológico, que me robaba todo el tiempo disponible, de modo que tuve que dejar a un lado provisoriamente correspondencia de no poca importancia. Después llegaron los importantísimos acontecimientos actuales, durante los cuales no podía surgir otra preocupación, y esta situación todavía no ha terminado. Desde hace

<sup>1</sup> Se refiere a la guerra franco-prusiana.

<sup>2</sup> A. DE ZIHAC, *Dictionnaire d'étymologie daco-romane. Éléments latins, comparés aux autres langues romanes*. Francfort s/M., L. St. Goar, Paris, librairie A. Frank, 1870, págs. xu-332.

<sup>3</sup> August Friedrich Pott (1802-1887). Profesor de lingüística de la Universidad de Halle a. S., autor de las famosas *Etymologische Forschungen* que, por entonces, se publicaban en segunda edición (1859-1876).

alrededor de un año me han sido enviadas muchas grandes y pequeñas observaciones gramaticales y etimológicas, pero llegaron demasiado tarde para ser tenidas en cuenta en el mencionado Diccionario o en la nueva edición de la Gramática Románica. Entre ellas se encuentran también las ingeniosas etimologías que muy amablemente me ha comunicado en su carta. Después de terminar la Gram. Rom. (tomos II y III), tengo la intención de discutir éstas y otras contribuciones en un apéndice. La ciencia avanza a paso rápido y hay que esforzarse al menos en no quedar demasiado atrás. En este momento recibo, por ejemplo, un *Dictionnaire d'Étymologie daco-române* de A. de Zihac. Francf., 1870.

Alegra el que nuestros comparatistas, entre los cuales usted, distinguido señor, ocupa un lugar tan honroso, entren en el campo de las lenguas modernas y traigan a ellas nuevos puntos de vista. Además de usted, aludo con ello al buen Pott, de quien tanto he aprendido.

Expresándole nuevamente mi agradecimiento, le ruego reciba las seguridades de mi atenta devoción.

*Prof. Fr. Diez.*

### III

Bonn 27. Dec. 71.

Hochverehrter Herr!

In diesem Augenblick entdeckte ich meine Antwort auf Ihren Brief vom 4. dieses Monats. Sie war durch ein Versehen des Dienstmädchens nicht auf die Post besorgt worden, sondern lag still in einer Schublade unter anderen Papieren. Was werden Sie von mir gedacht haben! Mit freudigem Danke nehme ich die Zueignung des grössten Sprachforscher Italiens an, wenn es nicht zu spät ist! Mit ausgezeichnetster Hochachtung nenne ich mich

Ihren ergebensten

*Fr. Diez.*

Muy distinguido señor:

En este momento descubro mi respuesta a su carta del cuatro de este mes. No había sido enviada al correo por un descuido de la criada, y reposaba en un cajón bajo otros papeles. ¡Qué habrá pensado usted de mí! Con amistoso agradecimiento acepto la dedicatoria del más gran lingüista de Italia, si no es demasiado tarde. Con el mayor aprecio me llamo

su devotísimo

*Fr. Diez.*

## IV

Bonn 14. Febr. 72.

Hochverehrter Herr !

Empfangen Sie nun meinen innigen Dank für die freundschaftlichen Gesinnungen, die Sie bereits bei mehreren Gelegenheiten mir dargebracht haben. Vor einigen Tagen habe ich durch Ihre gütige Vermittelung das Diploma und die Insignien des italienischen Kronen-Ordens erhalten. Meine Bescheinigung und Danksagung ist am 11. d. M. nach Rom an den Staatsminister Correnti <sup>1</sup> abgegangen. — Ich habe aus Anlass meines Jubiläums <sup>2</sup> einige telegraphische Glückwünsche aus Oberitalien erhalten; ich bedaure nur die undeutlich geschriebenen Namen der Herren nicht genau lesen zu können, mit Ausnahme von Comparetti <sup>3</sup> (geschrieben Comparette). Übrigens wäre es auch zu spät um jetzt noch mit Telegrammen zu antworten.

Mit ausgezeichnete Hochachtung habe ich die Ehre mich zu nennen

Ihren ergebensten

*Fr. Diez.*

Muy distinguido señor :

Acepte usted mi sincero agradecimiento por los amistosos sentimientos que ya me ha testimoniado en más de una ocasión. Hace unos días he recibido por sus buenos oficios el diploma y las insignias de la Orden de la Corona de Italia. Mi acuse de recibo y mi agradecimiento han ido hacia Roma al ministro de Estado Correnti el 11 del actual. He recibido con motivo de mi jubileo algunos telegramas de felicitación de la alta Italia; lamento no haber podido leer con exactitud los nombres confusamente escritos de los señores, excepto el de Comparetti (escrito Comparette). Por lo demás, sería demasiado tarde para contestar ahora aun con telegramas.

Con el mayor aprecio, tengo el honor de llamarme  
su devotísimo

*Fr. Diez.*

D. GAZDARU.

Universidad de Buenos Aires.

<sup>1</sup> Cesare Correnti (1815-1888), político milanés, ministro de Instrucción Pública durante los años 1867, 1869-1872.

<sup>2</sup> El 30 de diciembre de 1871, Diez cumplía los 50 años de su doctorado y el acontecimiento fué festejado solemnemente en 1872.

<sup>3</sup> Domenico Comparetti (1835-1927), filólogo clásico y medievalista, profesor de las universidades de Pisa, Florencia y Roma.

## SOBRE TEJEDA Y EL SONETO A SANTA ROSA DE LIMA

Tejeda no es escritor inédito ni mucho menos. Ediciones y estudios han tratado de dar nitidez a la obra de este solitario poeta del Río de la Plata colonial. Las ediciones de Tejeda han ganado buen trecho, hace pocos años, con el facsímil del *Libro de varios tratados*, publicado por Jorge M. Furt<sup>1</sup>. En cuanto a los estudios, los últimos años han sido igualmente propicios, aunque se hayan reducido a aspectos parciales, acordes con la brevedad de esas páginas, y, sobre todo, a señalar las huellas gongoristas en Tejeda.

Es elemental pensar en que la fijación de un buen texto de nuestro autor debe ser el punto de partida en el abondamiento del poeta. Podemos discrepar en el posible valor de las poesías y, particularmente, en ciertas consideraciones apoyadas en elogios desmesurados, pero habrá más coincidencias en reconocer su significación, sin paralelo dentro de la pobreza literaria que caracteriza al coloniaje rioplatense. Resumen: la expurgación del *Libro de varios tratados y noticias*, su análisis riguroso, darán finalmente las bases para medir sin desperdicios al autor del *Peregrino en Babilonia*.

Con lo anterior queda dicho que todavía no poseemos el texto fidedigno, a pesar de la estimable labor que representan las *Coronas líricas*<sup>2</sup>, y — repito — la reciente edición de Furt<sup>3</sup>. Esta última es singularmente valiosa puesto que pone en manos de los lectores la reproducción del códice cordobés, única fuente de valor — hasta hoy conocida — de las obras poéticas de Tejeda.

Si bien supera en forma manifiesta a la copia conservada en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, el códice cordobés no presenta un texto íntegramente correcto. Fuera de las lagunas insalvables (por corte del cuaderno, tachaduras, borrones, espacios en blanco, etc.), lo que queda en limpio, legible sin mayor esfuerzo, no siempre ofrece clara contextura.

Ejemplo insustituible para subrayar las líneas precedentes encuentro en el famoso *Soneto a Santa Rosa de Lima*, sin duda la composición más difundida de Tejeda. Del soneto circulan, en realidad, dos versio-

<sup>1</sup> LUIS DE TEJEDA, *Libro de varios tratados y noticias*, Buenos Aires, 1947.

<sup>2</sup> LUIS JOSÉ DE TEJEDA, *Coronas líricas. Prosa y verso*, Córdoba, 1917.

<sup>3</sup> Sin desmerecer, por esto, el mérito de muchas de sus notas.

nes: el poco recomendable texto de la edición de Rojas <sup>4</sup>, y el más correcto de la edición de Martínez Paz <sup>5</sup> (explicablemente, sin variantes en la edición de Furt). El segundo permite desterrar de una vez por todas aquel « mayo de rosas », incomprensible en este hemisferio (salvo que se limite así, en forma infantil y a calco ciego, el ámbito poético de Tejada). Lo mismo podemos decir de la « virgen tierra ».

En fin, reconozcamos la mejor versión; pero — a la vez — anotemos que dista de ser, ésta, completa. Los dos últimos versos del segundo cuarteto y todo el primer terceto no aparecen claros. Y por lo que conocemos de la poesía de Tejada — poesía poco compleja —, creo que podemos aspirar a textos accesibles, sin desvirtuar el pensamiento del autor.

Presento ahora el texto del soneto con la ligera — pero también rotunda — variante que propongo.

Nace en provincia verde y espinosa ;  
 tierno cogollo, apenas engendrado  
 entre las rosas, sol es ya del prado,  
 crepúsculo de olor, rayo de rosa.

De los llantos del alba apenas goza  
 cuando es del dueño singular cuidado,  
 temiendo, o se lo tronche rudo arado,  
 o se lo aje mano artificiosa.

Mas ya que del cairel desaprisiona  
 la virgen rosa, previniendo engaños,  
 la corta y pone en su guirnalda o zona.

Así esta virgen tierna, en verdes años  
 cortó su Autor, y puso en su corona :  
 ¡ Oh bien anticipados desengaños !

Del primer cuarteto poco o nada hay que decir, excepto la reiteración en que el « rayo de rosa » nos sitúa en el verdadero ámbito en que se mueve el poeta (sol, crepúsculo y rayo) y sus líneas extendidas :

... sol es ya del prado,  
 crepúsculo de olor, rayo de rosa

<sup>4</sup> LUIS DE TEJEDA, *El peregrino en Babilonia y otros poemas*, Buenos Aires, 1916, pág. 281.

<sup>5</sup> TEJEDA, *Coronas líricas*, pág. 161. Pedro Henríquez Ureña y Jorge Luis Borges (*Antología clásica de la literatura argentina*, Buenos Aires, s. a., págs. 21-22), siguen este texto y lo mejoran en algunos detalles.

Versos adelante, no tiene mucho sentido el texto del códice (aunque se mejore la puntuación) :

... temiendo se le tronche, o rudo arado  
o se le aje, mano artificiosa.

Por eso, prefiero para estos dos versos la versión que traen Henríquez Ureña y Borges en la *Antología clásica de la literatura argentina*.

Llego así al primer terceto, vale decir, la parte más oscura del soneto, aquélla que no aparece con nitidez, tal como lealmente han reconocido buenos críticos y comentaristas de Tejada<sup>1</sup>. Y aquí recorro a un pasaje de Góngora, que — creo — me ayuda con vigor a fijar este pasaje del soneto. En honor a la verdad, diré que no es la primera vez que se han cotejado esos versos de Góngora y Tejada (ver, por ejemplo, Daniel Devoto), pero — que yo sepa — no con este carácter y fin.

He aquí el fragmento de la *Soledad gongorina* :

... cual del rizado verde botón donde  
abrevia su hermosura virgen rosa,  
las cisuras cairela  
un color que la púrpura que cela  
por brújula concede vergonzosa.

(GÓNGORA, *Soledad primera*, versos 734-738)

Aunque gongorista tibio<sup>2</sup>, es indudable la influencia de Góngora en Tejada. Y, en este caso particular, parece que Tejada tuvo también en cuenta al cordobés español. Góngora utilizó el verbo « cairelar » con la misma acepción metafórica que tiene el sustantivo de Tejada. « Cairel — dice el *Diccionario de Autoridades*<sup>3</sup> — : Un entretejido que se echa en las extremidades de las guarniciones, formado de la misma ropa, dividiendo la aguja lo que había de hacer la trama de la lanzadera ». « Cairelar. Por semejanza la usan los poetas por hacer cualquier género de cairel o bordadura » (y cita, como ejemplo, el pasaje de Góngora). La magnífica metáfora de la *Soledad primera* — referida al romper del botón — aparece así utilizada en el soneto de Tejada. Eso me lleva a

<sup>1</sup> Cf. DANIEL DEVOTO, *Escolio sobre Tejada*, en *Revista de estudios clásicos*, Mendoza, 1946, II, págs. 127-128.

<sup>2</sup> Ver mi *Gongorismo en América*, Buenos Aires, 1946, págs. 144-153.

<sup>3</sup> *Diccionario de Autoridades*, II, Madrid, 1729, pág. 52.

pensar en la « virgen rosa » y no en la « virgen hoja » (que, realmente, es incomprensible <sup>1</sup>). Queda entonces el terceto :

Mas ya que del cairel desaprisiona  
la virgen rosa, previniendo engaños,  
la corta y pone en su guirnalda o zona.

Terceto donde la reminiscencia gongorina — a mi entender — alcanza a iluminar los dos primeros versos, por sobre la pobreza de la disyunción final.

Ésta es, pues, la variante que propongo, apoyándome, precisamente, en Góngora. No deja de ser interesante (y más de una vez se ha tentado) el hecho de tratar de fijar una fuente literaria con el objeto de que ella nos ayude, en lo posible, a fijar un texto. Hay aquí, en realidad, coincidencias que impulsan a extender la fuente sobre regiones vecinas, en la nítida estructura del soneto de Tejada. Y el convencimiento de lo que Tejada debe a Góngora (dentro de límites señalados) es el que refuerza tal idea.

Aceptar tales semejanzas no equivale a variar, en lo más mínimo, la fisonomía, ya perfilada en los estudios, de Tejada. En todo caso, ese aprovechamiento — frecuente y más de una vez feliz — refuerza, hace más gruesas las líneas principales.

Por último, de ninguna manera olvido que el texto cordobés es considerado autógrafo de Tejada (con pequeños agregados y enmiendas de mano ajena). Pero no se trata tanto — repito — de enmendar al autor como de ayudar a resolver problemas que el texto nos ofrece y que imaginamos (con toda buena intención) no hay que achacar, conscientemente, a Tejada <sup>2</sup>.

EMILIO CARILLA.

<sup>1</sup> Podríamos, sí, pensar en una acepción de « hoja » : « En las flores son aquellas partes que forman guirnalda al botón » (*Diccionario de Autoridades*, IV, Madrid, 1734, pág. 164). Pero no se entiende, en tal caso, su relación con el verbo « desaprisionar ».

<sup>2</sup> ¿ La « oja » (así en el texto) no puede provenir del « aje » que encontramos a la misma altura, dos versos más arriba ? Quizás, pero prefiero no perderme por este camino...

## DOS NOMBRES PORTEÑOS

## PALERMO

El señor Miguel Sorondo en su erudito estudio *Procedencia del nombre de Palermo*<sup>1</sup> ha demostrado que la denominación de esta zona y paseo de Buenos Aires proviene del nombre del poblador del siglo XVI Juan Domínguez Palermo. Con respecto a la permanencia y nacionalidad del propietario, manifiesta: «...hay quien sostiene que había nacido en Sicilia, pero no podría negarlo ni afirmarlo». «...se encontraba ya en Buenos Aires en 1590...».

Parece que no llegó a conocimiento del señor Sorondo el *Memorial de los extranjeros que hay en Buenos Aires*, presentado por Hernandarias<sup>2</sup> el 6 de mayo de 1606 en el que hallamos: «Joan Domínguez Palermo, çeçiliano, entró [h]a beynte años y está cassado con hija de conquistador». De manera que hacia 1586 estaba en Buenos Aires. Además, no era el único de la familia de los Palermo que se hallaba en la ciudad, pues en el ms. 000103 f 30 de la Biblioteca Nacional encontramos un «Pedro Domínguez Palermo, vecino de Buenos Aires».

## RETIRO

Siempre interesó la fecha en que comenzó a denominarse Retiro al hoy paseo de Buenos Aires y sus adyacencias. Mitre, en *Historia de Belgrano*, I, pág. 126, dice: «Reuniéronse por la primera vez los conjurados para la reconquista de la ciudad en la Plaza de Toros (hoy del Retiro)...». Groussac, en *Santiago de Liniers*, pág. 34, contesta a Mitre: «Hoy y ayer y antes de ayer el Retiro se llamó así; en 1718 los ingleses del Asiento compraron la testamentería de don Miguel Riglos, la casa de campo y la huerta del Retiro conocido este nombre desde muchos años antes. La plaza de Toros que se construyó después era el circo con su edificio; y tan es así que en el *Telégrafo Mercantil* del 1 de noviembre de 1801 se lee este aviso: «el miércoles 4 del que rige, en celebridad de los días del Rey, nuestro señor, se lidiarán doce toros en la plaza firme del Retiro»<sup>3</sup>. Creemos que Groussac, asiduo lector, de-

<sup>1</sup> *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, 1939, XXIII, págs. 26-51.

<sup>2</sup> *Cartas y memoriales de Hernandarias de Saavedra*, en *RBN*, 1937, I, págs. 71-170. *Memorial* del 6 de mayo de 1606, pág. 127.

<sup>3</sup> JOSÉ ANTONIO WILDE, en *Buenos Aires setenta años atrás*, ed. *La Nación*, pág. 93, dice: «La plaza de Retiro, hasta hace poco de Marté, hoy de San

bía recordar — aunque no mencione la documentación — lecturas en que apareciera el nombre que nos ocupa. En el estudio *Procedencia del nombre de El Retiro*<sup>1</sup>, el señor Miguel Sorondo vuelve con nueva documentación sobre el tema. El señor Sorondo cree hallar en algunas expresiones de un poder del año 1700 que publica él por primera vez (pág. 219) « el origen y motivos que dieron lugar al nombre de El Retiro ». En dicho poder, Robles, propietario del lugar, dice que ahí construyó su casa para escapar « por el modo de este Retiro todo género de diferencias » (pág. 218). En otra oportunidad dirá Robles: « para otras conveniencias que las referidas de hallarse retirado ». No creemos que una circunstancia personal haya dado origen a un nombre después tan difundido y más si el nombre sólo aparece en un poder, documento de divulgación restringida.

El nombre de Retiro lo hallamos escrito en un documento de 1608, publicado en *RBN*, 1940, IV, pág. 261. Al final de la declaración de los rumbos de las medidas del egido de la ciudad se dice en el documento: « Razón de la medición de las tierras que llaman del Retiro pertenecientes a S. M. con expresión de las personas que los ocupan y des poblados que comprenden y es a saber ». El lugar que nos ocupa coincidía con la Cruz Grande de la Hermita de San Sebastián<sup>2</sup>. En este

Martín y antiguamente de Toros... ». Agrega, en pág. 94, que « por decreto de 4 de enero de 1822 se prohibieron las corridas de toros en la provincia de Buenos Aires ». El decreto, que está reproducido en *Buenos Aires colonial de Pillado*, pág. 466, prohíbe efectivamente las corridas, pero sólo aquéllas « sin permiso especial del Jefe de Policía ». Ello explica que en la *Relación... de las fiestas mayas de 1822* de Bartolomé Hidalgo se mencionen corridas de toros en la plaza de Lorea y no en la del Retiro:

Por la plaza de Lorea  
otros también me contaron  
que había habido toros lindos

No se corrieron toros en el circo hecho para las lidias en Retiro, pues el gobernador intendente, general Eustaquio Díaz Vélez, había pedido autorización para demoler el circo por el estado ruinoso del edificio. Según WILDE, *ib.*, pág. 94, con los materiales se construyeron los cuarteles del Retiro. Otros nombres mereció el lugar: Baterías del Retiro y Campo del Retiro, según vemos en mss. de 1807 publicados en *RBN*, 1945, XIII, págs. 453 y 280.

<sup>1</sup> *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, 1942-1943, XXVII, págs. 192-226.

<sup>2</sup> Así y no Hermita del Señor San Martín como aparece en documentos publicados en *Acuerdos... del Cabildo* que maneja el señor Sorondo. (La publicación de la *RBN* es posterior al artículo del señor Sorondo.) Lo que importa para el historiador es la cautela en el manejo de los *Acuerdos*.

sitio se hallaba delineado el fuerte real y castillo que se había ordenado se levantase (véase *Acuerdos del... Cabildo*, XVIII, pág. 40, Buenos Aires, 1925).

Suponemos que el nombre de Retiro ha sido tomado de la denominación del Sitio Real homónimo de Madrid.

RAÚL MOGLIA.

## RESEÑAS

MANUEL ALVAR, *Palabras y cosas en la Aezcoa*. En la revista *Pirineos*, Zaragoza, 1947, III, págs. 5-38, 263-315.

Id., *El habla de Oroz-Betelu*. En *RDTrP*, 1947, III, págs. 447-490.

Id., *El habla del Campo de Jaca*. Salamanca, C. S. de I. C., 1948, 276 págs., 50 figuras, 51 láminas, 6 planos, 9 mapas lingüísticos.

El señor M. Alvar, catedrático de la Universidad de Granada, últimamente ha dado a luz una serie de publicaciones que representan una contribución notable a la dialectología española. Trátase de estudios sobre regiones dialectales de la Península que hasta ahora habían escapado casi completamente a las observaciones de los investigadores: de una región vasca hoy día más o menos castellanizada (N. de la provincia de Navarra, Partido judicial de Aoiz) y de una región aragonesa situada ya fuera de los límites de los Altos Pirineos tan enriquecidos por las publicaciones especiales durante estos últimos años.

Según lo indica el título de la primera de las publicaciones citadas y de la cual la segunda no es más que una precisa ampliación, el autor ha detenido su interés particular en el estudio de la cultura material, de cuya estructura obtenemos una perfecta visión a través de los numerosos dibujos y grabados que ilustran el trabajo. Por otro lado, la lucha entre el léxico primitivo (el euskera) y los elementos nuevos acarreados por la adaptación del castellano ofrece problemas que no sólo desde el punto lingüístico atraen la atención del estudioso. Lo mismo puede decirse de los galicismos (*manchadera* 'rastrillo del pesebre', *chapela* 'sombbrero', *boneta* 'boina' y otros de los cuales trataremos más adelante).

La tarea que se impuso el autor al estudiar el habla del Campo de Jaca, importante núcleo de población que desde hace tiempo ejerce una influencia unificadora sobre todos los pueblos de sus alrededores, seguramente fué muy ardua. Hay que reconocer su empeño por salvar en

esa región ya bastante castellanizada lo autóctono y popular que se ha conservado aún en el habla de sus campesinos y de presentar sobre tal base una descripción sistemática y detallada del dialecto. Está dividido su trabajo en cuatro partes: la descripción de la fonética histórica y morfología, con algunas observaciones sobre la sintaxis (págs. 47-121), la toponimia, tema predilecto de nuestro autor (págs. 123-145)<sup>1</sup>, la lexicografía, capítulo en que expone determinados aspectos con referencia especial a la cultura material (págs. 147-180) y el vocabulario presentado en orden alfabético y muy útil para estudios comparativos (págs. 181-230). Concluye la obra con índices de palabras, de toponimia, etc. Mirándola en su totalidad nos complacemos en reconocer que evidentemente es un aporte ponderable a los estudios de la dialectología aragonesa tanto con respecto a la riqueza de los materiales presentados como a la problemática que engendran los mismos. Lamentamos que no haya utilizado ciertas publicaciones registradas en la abundante bibliografía y algunas otras no mencionadas en ella (Schmitt, v. d. Brellie, Schmolke, etc.). Las disquisiciones siguientes destinadas a despejar algunos problemas de la lexicografía aragonesa servirán para destacar el interés que *El habla del Campo de Jaca* presenta para estudios posteriores.

En el capítulo dedicado a la toponimia me parecen dudosos los casos siguientes:

*Liñás*, relacionado por el autor con *liña* 'narria' (pág. 126) me parece ser una variante de *Linares* (campo de lino) tan frecuente en la toponimia de muchas regiones. ¿Cómo habría dado la narria origen a un topónimo? La terminación corresponde perfectamente a la ley fonética expuesta en la pág. 76: *diners*, *ceñidós*, *tisidós*.

*Lastra Alta y Baja* del vasc. *lasto* 'paja', con epéntesis normal de *r* (pág. 126). No comprendo por qué se rechaza la identidad con *lastra*, tan frecuente como nombre genérico y en la toponimia peninsular, incluso el catalán (*llastres* 'peñas, pendientes' en el Valle de Bohí, *Dicc. Aguiló*). No juzgo oportuna una relación con *lancha* 'piedra plana', sugerida en la nota correspondiente.

*Cotones* se considera como galicismo, *coton* (pág. 126). No puedo explicarme tal denominación. ¿No hay que suponer relación con *Cote*, *Cotés*, etc., citados por Elcock 37, 184, y topónimos parecidos registrados en el Campo de Jaca (págs. 129, 133)?

En cuanto al capítulo sobre la fonética nos limitamos a las observaciones siguientes:

<sup>1</sup> Compárese el artículo *Toponimia del alto valle del Río Aragón*, publicado en la revista *Pirineos*, 1949, V, págs. 389-496.

Sorprende la conservación de la *-e* final en casos como *parete, rete* (pág. 61). Tal vez influye la *e* tónica, como ocurre también en dialectos leoneses.

*Chisquera* 'hoguera' < *cinis*; ¿sería posible un *cisco* intermedio? (pág. 64). A mí ni lo uno ni lo otro me parece probable. Opino más bien que se trata de una forma onomatopéyica parecida a *chispa*, *vasc. tšistar, tšitar* 'chispa', etc. Encontramos la misma designación en el sur de España, al lado de *chisco* > *chico* (*RDTrP*, III, págs. 103-104) y *chisques, chisquera* 'conjunto de piedra, eslabón y yesca para encender el cigarro' en Andalucía (Venceslada; informe del Prof. R. Benítez Claros), evidentemente del mismo origen. Relacionase por otra parte con la raíz *chisc-* también la idea de pequeñez, gota, chorro, etc., como demuestran los ejemplos citados en *AILC*, IV, págs. 85-86 y como ya había observado antes L. Spitzer en *RFE*, XI, pág. 69. En cuanto a *gall. chisquete* 'fojo de vientre' citado por este autor, tal vez hay relación con *cat. xisca* 'excrement de persones' (Griera, *Tresor*). A *chisquera* corresponde en Guadalajara, Logroño, etc., *chasca, chasquera* 'hoguera' (*RDTrP*, III, 103), igualmente de carácter onomatopéyico.

También en el caso de *chilar* 'gritar, chillar' que nuestro autor equipara a *sifilare* (págs. 66 y 75), hay que tener en cuenta el factor onomatopéyico, según ya observaron Meyer-Lübke, *REWb*, 7890 y García de Diego, *RFE*, IX, pág. 122, citados por él. Y es esta misma tendencia la que ha dado origen a la designación *chilera* registrada en la pág. 201 = 'hoguera' (« por lo que *chila* »).

En el párrafo dedicado a la conservación de la *-k-* aparece, al lado de *artica, melico*, etc., el verbo *embolicar* 'envolver' (pág. 69). Considerando que la misma forma aparece también en catalán, cabe preguntarse si no se trata más bien de la terminación verbal *-icar* (*-ecar, -ucar*) observada también fuera de Aragón.

No puede compararse tampoco con *artica, melico*, etc., la palabra *lucana* 'tragaluz; tejadillo que a veces hay sobre las ventanas' (pág. 69). Es bien sabido que tales elementos arquitectónicos representan en las casas aragonesas una innovación bastante reciente propagada del otro lado de los Pirineos (*Hochpyrenäen*, A, II, 76-77). Desde allí se infiltró también la designación: *lucana* ya en ant. prov. y hoy día difundido a lo largo de los Pirineos franceses, incluso Labourd y el Alto Navarra (Azkue).

Dice nuestro autor que la *-d-* se pierde por vulgarismo en ciertos casos: *aentro* = adentro, *pué* = puede, *paeece, paice, pa* = parece (pág. 70). Sería más conveniente hablar de desgaste de palabras, proceso fonético cuyo carácter expusimos en otra ocasión (*AILC*, IV, págs. 346-350).

~ Paréceme poco plausible la explicación de la vocal tónica de *nuatros*, *vasatros* = *nosotros*, *vosotros*: cruce con el correlativo catalán *altre*. Trátase más bien, como ya advirtió A. Kuhn, *RLiR*, XI, pág. 113, de un caso de disimilación perfectamente comprensible.

Dedica el autor un capítulo especial a los préstamos que se encuentran en el vocabulario del Campo de Jaca (págs. 49-53). En efecto, sería interesante conocer las influencias que el dialecto de Jaca ha recibido en el transcurso de los tiempos y destacar los factores históricos y culturales que las motivaron. Sin embargo, lo que presenta en las págs. 49-53 no es más que un simple esbozo. Faltan por ejemplo en el capítulo sobre los galicismos las palabras siguientes: *cadin*, *nay*, *lucana* (que en cierto modo puede compararse con *chaminera*), *garbia*, *garbiadera* (de procedencia germánica introducidas por Francia), *balluarte-ballarte-bayarte*, *pichera*, todas ellas tratadas en esta reseña y a las que podrían agregarse *chapela*, *boneta*, registradas en Aezcoa.

Explica el autor en la pág. 167 la voz *arches* empleada en Benasque para designar los ganchos de madera con que las caballerías transportan leña o garba como un derivado de *articulu* (sic!), forma que parece ser una errata en lugar de *articulu* citado en el estudio sobre *Aezcoa*, pág. 266. Pero es evidente que *arches* no puede ser separado de las variantes *árgens*, *árgets*, *arjes* (*j* = fricativa palatal sonora) registradas y discutidas en *Hochpyrenäen*, C, I, 78-80, 90 y sigs.

En la misma pág. 167 exige una rectificación lo que dice sobre la difusión geográfica de las denominaciones de la narria, puesto que *lera*, considerado como voz latina (*glare*a) es una palabra auténticamente vasca. En cambio no me parece todavía bien esclarecida la relación entre *estiraso* (según *Aezcoa*, 265 «contaminado con *estirar*»), *esturazo*, *esturrazo*, palabras todas empleadas con la acepción de 'narria', con vasco *esto* empleado según Azkue en el sentido de 'trillo, parecido a la narria', pero cuya significación primitiva es evidentemente 'tejido de seto'.

En la pág. 170 se repite la etimología gótica de *truco*, *truqueta*, *truquetón*, nombres de esquilas de forma grande, ya rechazada en *Hochpyrenäen*, B, 26, 32. Trátase más bien de formas onomatopéyicas como en el caso de *trucar* 'golpear el lino' (Alvar, 161: *maceta de trucar*), 'desgranar el centeno por medio de un palo', 'llamar a la puerta', etc., arag. *truco* 'golpe', etc. (*Hochpyrenäen*, C, II, 255-256).

Entre los galicismos citados en la pág. 51 figura la voz *bayón* 'palanca para hacer rodar los troncos de los árboles' que el señor Alvar relaciona con franc. *bâiller* *bataculaire*. Si tal relación existiera habría que pensar en un préstamo directo y relativamente moderno

del francés *baillon* = 'garrote'. Encontramos una acepción parecida en cat. *bayó* 'garrot per tugar', registrado en Pont de Suert (*Dicc. Alcover*). Advuértase sin embargo que existen en la Península Ibérica numerosas formas parecidas que sin duda alguna son de origen distinto y que, según parece, hasta ahora no han llamado la atención de los etimologistas. Me refiero a *bayón*, palabra que en Extremadura y Salamanca se usa para designar la espadaña, planta herbácea con las hojas casi en forma de espada (registrado por Zamora Vicente, *Mérida*, 66; Sánchez Sevilla, *RFE*, XV, 278: Cespedusa de Tormes; Lamano; *RCEE*, XIV, 140: *bayón*, al lado de *bayonco* y en Andalucía con la acepción de 'arbusto de hojas lanceoladas' (*Dicc. hist. Ac. Esp.*). No veo ningún inconveniente en relacionar el nombre de la planta, de forma tan característica, con el nombre de la ciudad de *Bayonne* (en el extremo S.O. de Francia), conocida por la fabricación de las *baïonnettes*. Concuero perfectamente también con los autores del *Dicc. Alcover* que derivan la designación de *bayona* = 'rem curt, compost de canya y pala', 'rem llarch' = cast. *espadilla* (!) de la misma raíz. Opino que pertenecen a este mismo grupo además ast. *bayón*, -a 'el buey o la vaca que tiene una asta levantada y la otra caída', es decir el asta levantada como una *baïonette* (Braulio Vigón) y ast. *bayón* 'persona con el cuerpo torcido; con un hombro más alto que el otro' (Canellada, *Cabranes*, 115). Considerando la vasta difusión que el nombre de la ciudad de las *baïonnettes* ha encontrado en la Península Ibérica para designar plantas, arbustos y objetos de forma lanceolada, cabe preguntarse si no hay que incluir en este mismo grupo también el *bayón* aragonés. Respecto a la forma simple (*bayón*, *bayona*) en lugar de la forma compuesta (*baïonette*) observaremos que ésa se encuentra también en dialectos franceses (*FEWb*, I, 302). Haremos constar por fin que la palabra aragonesa no tiene relación con el ast. *bazon* = 'especie de narria', según parece creer el señor M. Alvar (pág. 190).

Pág. 140. Refiriéndose a los §§ 111 y 113 (léase 112) el autor trata de los vestigios que la palabra *garba* ha dejado en aragonés. El germ. *garba* — dice — se usa genéricamente sustituyendo el latino *messis*. En efecto aparece frecuentemente *garba* con la acepción de 'gavilla, fajo' en Aragón, en contacto directo con el catalán, el gascón y el vascuence de Labourd (Azkue); *Hochpyrenäen*, C, II, 158 y sigs., 165. Pero no se trata de una sustitución del lat. *messis*, palabra que tiene un significado distinto. Tampoco nos parece lícito confrontar *garba* empleado en el sentido indicado con la raíz *garb-* que en el Campo de Jaca aparece como designación de la agramadera, según veremos en seguida. Y es indudable también que la palabra *garba* no tiene nin-

güna relación con los topónimos *Gabardiella*, *Gabarderal*, *Gabardosa*, *Gabardué* que el señor Alvar explica por metátesis de *garba*. Pertenecen a ese grupo también *Gabardera*, nombre de una fuente en el Valle de Vió (R. Wilmes), *El Agabarderal*, *Gabarderal*, partido del municipio de Sangüesa en Navarra (*Actas de la primera reunión de toponimia pirenaica*, Zaragoza, 1949, pág. 206) y *puerto de Gabardito* Sallent (Kuhn, *RLiR*, XI, 181). Dejando a un lado el aspecto fonético, sería sumamente extraña la aparición de *garba* = 'gavilla' en la toponimia. Trátase en todos los casos citados más bien de variantes de la voz *gabardera* = 'rosa canina' que tanta difusión tiene en los Pirineos (*Hochpyrenäen*, A, I, 53-54; cat. *gavarrera* 'mata spinosa', etc.)<sup>1</sup>.

Pág. 162. Como designaciones de la agramadera, instrumento que sirve para aplastar el cáñamo, separando la fibra, aparecen en el Campo de Jaca *garbia*, *garbiadera*, inf. *garbiar*. El señor Alvar las deriva (págs. 140, 162) de *garba* (véase arriba), sin dar una explicación de tan extraño empleo. Es bien sabido que este aparato representa en los valles pirenaicos una innovación (como lo demuestra también claramente el dibujo adjunto) infiltrada desde el Norte. Este hecho histórico explica muy bien la designación. Así encontramos en los Pirineos gascones *bargue*, *bargaderes* y el infinitivo *bargá* como en el Este de los Pirineos *bargues*, al lado de *berga*, *bergadora*, *bregadora*, y el infinitivo *bregar*, *bergar* que perfectamente corresponde a los numerosos derivados galo-romances de germ. \**brekan* (*Hochpyrenäen*, D, 17-18). En esta misma familia hay que incorporar también los términos vascos: *barga* Soule, Alto Navarra, *garga*, *darga* Roncal, *garga*, inf. *gargar* también en Burgui, por fin *garba*, largamente difundido por las provincias vascongadas de donde seguramente se propagó también a Aragón, infinitivo *garbatu* (Azkue). En cuanto a las variantes vascas pueden explicarse muy bien fonéticamente; pero es probable que el hecho de ser un préstamo haya contribuido a la desfiguración de la palabra. Sea como fuere, con el tipo *barga-garba* (inf. *garbatu*) hay que relacionar indudablemente también las designaciones del Campo de Jaca: *garbia*, *garbiadera*, inf. *garbiar*, con *i* epentética frecuente en el dialecto de esa región (*tafarra-larria*, *zandra-zandria*, *barria*, Alvar, pág. 78).

Pág. 161. Un estudio comparativo de las denominaciones del mazo con que se golpea el lino demuestra que la forma *maceta de trucar* de Jaca a la que corresponde *mazo* en Aezcoa, etc., no puede derivarse de

<sup>1</sup> Antes de entregar estos apuntes a la imprenta, veo que en su último artículo publicado en *Pirineos*, V, 438, el señor Alvar ya no admite metátesis de *garba* para explicar los topónimos citados.

mateus, sino de *REWb*, 5426 \*mattea. En cuanto a *trucar* mencionaremos *truqueyà* (intens. de *trucà*) empleado exactamente en el mismo sentido en los Pirineos franceses (L. Paret, *Das ländliche Leben einer Gemeinde der Hautes-Pyrénées: Arrens*. Tübingen, 1932, pág. 21) y *trucar* en la zona catalana, raíz de procedencia onomatopéyica (*Hochpyrenäen*, C, II, 255-256).

Pág. 166. Hablando de los medios de transporte (tema que figura también en el estudio sobre *Aezcoa*) el autor no tuvo presente varios trabajos que hubieran podido aclarar ciertos problemas etimológicos tratados por él.

Refiriéndose a las denominaciones de las parihuelas o sea las angarillas que sirven para transportar, entre dos, pesos o cargas, registra *cebilla* y *ballarte* (pág. 166).

Considera *cebilla* como una derivación de *fivella* (págs. 82, 196). A una tal explicación se oponen obstáculos graves: el aspecto semántico y las variantes que se encuentran en las zonas colindantes. Demuestran las formas *ciberes*, *sebero*, *sebiero* que con la misma acepción registramos a lo largo de los Pirineos franceses y el catalán *civera*, etc., que hay que partir de la voz \**cibaria* tan difundida en los dialectos galorromances e italianos del Norte (*Hochpyrenäen*, C, I, 49; *FEWb*, II, 661). En los dialectos aragoneses la palabra importada, probablemente con el objeto, ha experimentado ciertas transformaciones: en *cevilla*, *cibiella* ha intervenido el sufijo *-iella*, *-illa*, en *cibiaca* registrado por R. Wilmes en el Valle de Vió y Pardo Asso, el sufijo *-aca*. En el primer caso no parece imposible, según ya insinuó A. Kunh, *RLiR*, XI, 199, un cruce directo con *cebilla* = 'hebilla' <sup>1</sup>.

En cuanto a *ballarte*, *balluarte*, *bayarte*, no hay que advertir que se trata de un galicismo, según ya observó García de Diego, *RFE*, XX, 361, difundido en todo el Norte de España, incluso Cataluña (*bayart*, *Dicc. Aguiló*), la Litera (*bayarte*, *Coll*), la Rioja (*bayarte*, *RDTrP*, IV, 274), Logroño-Burgos (*ballarte*, *BAE*, X, 658) y las provincias vascongadas (*baillarta*, *baiarta*, *baiarte*) de donde se propagó a la sierra cantábrica (*ballarte*, *guallarte*, *Alcalde del Río*). Pero es evidente que no hay que partir de germ. *bolwerk*, según opina M. Alvar (pág. 50), sino del grupo galorromance *bayart*, etc., *FEWb*, I, 207, según ya expuse en *Hochpyrenäen*, C, I, 49. La forma parecida *billuarta* 'aros que sujetan los patrones laterales de las cletas' (págs. 169, 191) corresponde a arag. *bellorta* 'vilorta, abrazadera' (Pardo Asso). Queda por explicar

<sup>1</sup> Da una formulación algo distinta el romanista de Marburgo en *ZRPb*, LV, 595.

vallarte que aparece en el Bierzo con la acepción de 'cancilla' (García Rey).

Pág. 194. *cadin* 'tela de lana abatanada hasta que forma pieza compacta', 'calcetín recio hecho con fibras de lana y cáñamo' y con acepciones parecidas en el *Dicc. et. aragonés* de Pardo Asso 'pañío basto de lana cuya trama es gruesa y torcida', 'cordellate'. Tenemos noticia de que esta clase de tejido era conocida en toda la Francia meridional desde los Alpes y Provenza (*cadis d'Ais*) y el Macizo Central hasta el S.O. y los Pirineos donde la usaban los campesinos como vestimenta grosera. Encontramos el mismo término ya antiguamente en Perpignan (*draps de cadirs stretz*, 1308; *Dicc. Alcover*) y al otro lado de los Pirineos en Cataluña, igualmente como designación de tejido de lana (con las variantes *cadirs*, *cadissos*; *ibid.*). Lo cita también el *Dicc. Ac.* 1726 s. v. *Cádiz* 'especie de gerguilla que se trahia de fuera destos Reynos, y principalmente de Francia'. Acierta el *Dicc. Ac.* perfectamente indicando el origen francés. Por otro lado es cierto que hay que buscar la etimología de dicha palabra en el nombre de la ciudad de *Cádiz* cuyos comerciantes antiguamente entretenían estrechas relaciones con los de la Francia meridional. Sin entrar en una discusión de los detalles que reservamos para una ocasión posterior <sup>4</sup>, hacemos constar que la palabra *cadis* fué importada en la Edad Media de Francia a Cataluña, y de allí, según toda probabilidad, fué propagada a Aragón. Así lo parece indicar la forma *cadin* (plural *cadins*) que ya encontramos en documentos antiguos (*una saya vermella de cadins de homme* en un Inventario del año 1362 según Serrano, *BAE*, III, 91) y que más bien se relaciona con las formas catalanas que con el *cadis* de la vertiente Norte de los Pirineos.

*coca* 'nuez', *coquera* 'nogal', « del germ. \*k o k a torta », pág. 198. Compréndese difícilmente tal etimología. Trátase más bien de una variante semántica de prov. *coco* 'castaña' (al lado de *cacò* en el lenguaje infantil, *coca* empleado en el mismo sentido en dialectos alpinos, port. *coca* 'célula óca', cast. *coca* 'cabeza', en la Rioja = 'la nuez sin el envoltorio verde, una vez arrojada la cáscara verde', *RDT rP*, IV, 278) vale decir de vocablos pertenecientes al grupo romance tratado en el *REWb*, 2009 *coccus*. Compárese también *concho* = 'cáscara de castañas' y 'nuez' en el N.O. de la Península, etc.

*obispo* 'la más gruesa de las morcillas', págs. 87, 217, designación irónica que corresponde perfectamente a cat. *bisbe* 'ventrell del porch

<sup>4</sup> Véase la reseña sobre el libro *La Provence et le Comtat Venaissin* de F. BENOIT la cual va a aparecer en el tomo V de *AJLC*.

farcit de pasta de botifarra' (*Dicc. Alcover*), cast. *obispillo* 'morcilla grande y gruesa' y otras metáforas populares tomadas de la esfera religiosa (*VKR*, I, 239 y sigs.).

*cristo*, especie de rastrillo, debe su nombre a las largas púas con que va provisto (págs. 87, 156). Corresponde esta metáfora pues perfectamente a la voz *nazarenas* con la que los gauchos designan una especie de grandes espuelas (Santamaría; Saubidet; Malaret). No hay motivo para relacionar los infinitivos *cristear*, *crestiar*, *cristar* 'pasar el cristo por la era' con el cat. *acrestellar* (pág. 199) o sea *crestellar* de sentido y origen distinto.

*nai* 'radio que abarca una guadaña al segar' (pág. 216), designación según mis informes hasta hoy no registrada en aragonés. Casi parece que se trata de un préstamo tomado de los dialectos de la vertiente Norte de los Pirineos: *naia*, Soule (Azkue), etc. (cp. *Hochpyrenäen*, C, II, 426). *verduguillo* 'hoz' (pág. 229) es considerado como derivado de *vertibellu*. Compárense sin embargo nuestras exposiciones sobre la familia *verdugo* en *AIRC*, IV, 107-113.

En la pág. 59 el señor Alvar discute el origen de las palabras *lliestra*, *riescla*, *riscla* 'pajuela del cáñamo', 'arista del grano de trigo', sin llegar a una solución definitiva. A mi modo de ver en Aragón se han encontrado dos formas distintas: *arista*, o mejor dicho \**aresta* (con *e* abierta) y \**aristula*. Teniendo en cuenta los interesantes datos presentados por A. Kuhn, *RLiR*, XI, 68 y los de nuestro autor se nos da la filiación siguiente: *ariesta*, *aliestra*, *lliestra*, *llestra*, *yesta*. Según A. Kuhn las formas con *l*, *ll*, se explicarían por un cruce con germ. \**liska* 'junco'. Considerando sin embargo la poca y no suficientemente asegurada difusión de esta palabra en los dialectos hispánicos 'casi me parece preferible admitir una transformación de *ariesta* por influjo del (antiguo) artículo *la* que al mismo tiempo habría dado lugar a la aparición de la *r* posconsonántica: *la ariesta* > *l aliestra*, *lliestra*. Las formas con *ll* obedecen al efecto palatalizante de la *yod*, según ya observó M. Alvar. En cambio proceden de \**aristula* *riescla* y *riscla*, representando *riescla*, tal vez el prototipo de *riscla*.

pág. 223. Citando *rušazo* 'chaparrón' el autor remite a arag. *rosada* 'escarcha'. Hay que separar sin embargo netamente las dos designaciones. El primer término corresponde a *rušazo* 'llovizna, cuando llueve poco', *rušata* 'golpe de lluvia; rociada' (Kuhn, *RLiR*, XI, 233, 174), *rujar* 'rociar', *rujada* 'rociada; lluvia breve y no fuerte', *rujazo* 'lluvia

<sup>1</sup> El *FEWb*, V, 373 cita arag. *jisca* 'caña; carrizo, planta gramínea' como derivado de \**lisc a*, sin explicar la consonante inicial.

breve, pero fuerte' en aragonés (Pardo Asso), *ruizar* 'aspergir amb aigua; rentar el blat que s'ha de moldre', *ruixada* 'pluja forta, de poca durada; pluja monótona i pausada', *ruizat* 'pluja suau i de poca durada', *ruixim* 'pluja menuda' en catalán (Griera, *Tresor*; *BDC*, XVIII, 292; *ALC*, 39), *arrouchà* 'arroser abundantment; pleuvoir à verse', *arrouchado* 'forte averse' en gascón, derivados de *REWb*, *ros cidare*; el término *rosada* en cambio pertenece a *rosar* 'rociar el trigo para molerlo' en aragonés (Pardo Asso), *rosada* 'escarcha', en ribagorzano (Ferraz), 'rocío; escarcha' en catalán (Griera, *Tresor*; *BDC*, XXIII, 307), *arrouzado* en los Pirineos franceses (*RLiR*, VII, 127), etc. = ant. prov. *rozada*, derivados de *REWb*, 7374 ros. El significado especial que ha tomado *rujazo* - *rujazo* en aragonés (= 'chaparrón') se explica evidentemente por el sufijo (cp. también *RLiR*, VII, 135).

En su estudio sobre aspectos de la cultura popular de *Aezcoa* el señor Alvar menciona como prendas de vestir hoy día únicamente usadas en días festivos la *longarina*, abrigo de los hombres, y la *boneta* (pág. 273). El autor deriva la palabra *longarina* de *longus* sin tener en cuenta las variantes romances que evidencian un origen distinto: francés *hongreline* 'vestimenta de hombres', gascón *oungarina* 'pan d'habit', Vallée d'Azun (Palay), vasc. *longaiña* 'capote', Alto y Bajo Navarra (Azkue), arag. *hongarina*, *anguarina* 'abrigo con mangas' (Arco, *El traje popular altoaragonés*, Huesca, 1924, págs. 26, 34; Violant i Simorra, *El Pirineo Español*, Madrid, 1949, pág. 94), astur. *anguarina* 'traje de mangas, especie de gabán flojo' (Rato y Hevia), leonés *enguarina*, *guarina* (*Gegenstandskultur Sanabrias*, pág. 161), salmant. *enguarina*, *enguariña* (Lamano), extrem. *anguarina* 'abrigo de los labriegos' (Zamora Vicente, *Fil*, II, pág. 166), andal. *anguarina* 'impermeable de campo' (Venceslada), etc. El término seguramente se debe a la similitud de la prenda con los gabanes húngaros.

Tampoco me parece lícito relacionar directamente *boneta* con la palabra latina *bonnis*. Trátase más bien de un préstamo tomado del francés y difundido según Azkue en Soule y Bajo Navarra 'boina' = *bounet* en Gascuña (Palay).

Lo mismo vale para *chapela* 'sombbrero de paño marrón' (pág. 273 del artículo mencionado) que el autor relaciona con el lat. *capellus*; cp. vasc. *tsapel* 'sombbrero, boina, rocadero' en frente a *capelu*, *gapelu* *capellus*, términos de origen completamente distinto, *FEWb*, II, pág. 293.

Entre las denominaciones dadas a los zuecos de madera mencionáanse (pág. 274) *clacas* y *choeles*. La primera, según ya queda expuesto en *Hochpyrenäen*, D, págs. 86-87, es evidentemente de origen onomato-

péyico. Es muy probable que también en el caso de *chocle* explicado por nuestro autor \**socculus* hayan intervenido tendencias parecidas; cp. *choclear* 'chocar moviéndose cosas que no están bien sujetas' en dialectos leoneses (*BAE*, XXX, pág. 315: Van *chocleando* las herraduras de ese caballo en el conc. de La Lomba) y las numerosas variantes registradas en *Hochpyrenäen*, D, pág. 84.

De entre los problemas etimológicos suscitados por el vocabulario con que termina el estudio sobre Aezcoa mencionaremos además los siguientes:

*escorte* 'cancilla rústica', derivado por el autor de *curtare* (págs. 278, 291), corresponde a vasc. *corta*, al lado de *gorti* = 'cuadra', *eskorta* 'cercado hecho de seto en el campo', *kortal* 'cancilla, puerta de los campos', etc., es decir al lat. *cohorte*, palabra que ha dejado también numerosas huellas en la vertiente Norte de los Pirineos.

*infernoa* 'cuando las cocinas están en el primer piso de las casas, se llama así la planta preparada para disponer sobre ella la plancha de hierro del fogón' (págs. 280, 294) presenta otro ejemplo típico del uso metafórico de la voz *infierno* tan frecuente en los romances y del que citamos ya numerosos ejemplos en *VKR*, I, pág. 239. Compárese además Griera, *Tresor*, s. v. *infern*, *inferniet*; *infernied* (Arnal Caverro, *Voc. del alto-aragonés*, Madrid, 1944), *infierno* (Pardo Asso); *Hochpyrenäen*, C, II, pág. 493.

*pichera* 'pichel' (pág. 298). En cuanto a la difusión y la procedencia de esta palabra que el autor relaciona simplemente con \**picarium* me permito remitir a *Hochpyrenäen*, C, II, págs. 471-474. Parece seguro que se trata de un préstamo galorromance (ant. franc. *pechier*, prov. *pechier*, *pichier*).

*cozcorro* 'pan tostado que se pone en el vino' (pág. 289), por otro lado *cozcorrico* 'corazón de la manzana' registrado por M. Alvar en Oroz-Betelu (*RDTrP*, III, pág. 476) en efecto pertenecen a la familia representada por vasc. *kosko* 'cáscara, vaina, cráneo, etc.', *kozkor* 'cosa endurecida, corteza de pan, cráneo'. Pero hay que advertir que esta raíz, probablemente de origen onomatopéyico, tiene una gran difusión también fuera del vascuence. Cp. Ebeling-Krüger, *La castaña en el N.O. de la Península Ibérica*, *AILC*, V.

Entre los rasgos sintácticos merece atención el empleo del artículo neutro *lo* para expresar la posesión: *lo de Javierre* 'el campo de Javierre', *lo del encino* (pág. 35), particularidad que el señor Alvar trata también en su libro sobre *El habla del Campo de Jaca*, pág. 115 y en su estudio sobre Oroz-Betelu (*RDTrP*, III, págs. 469-470). Compara este uso con el hispanoamericano. Hay que advertir sin embargo que

esta misma construcción es frecuentísima en las inmediaciones de Aragón y de las provincias vascongadas, especialmente en la vertiente catalán (AIRC, IV, págs. 309-310).

En la bibliografía figuran los *Inventarios aragoneses de los siglos XIV y XV* que debemos a la laboriosidad de M. Serrano y Sanz. Observamos sin embargo que el autor ha utilizado rara vez tan importante colección de documentos. He aquí unos cuantos ejemplos que demostrarán el interés que tiene una comparación del estado actual con los datos medievales. Limitándonos únicamente al capítulo dedicado a la elaboración del lino y cáñamo (págs. 160-165) encontramos los ejemplos siguientes:

*restillo, restrillo*, instrumento que sirve para cardar el lino = un *rastiello de rastellar lino* 1403 (BAE, IV, pág. 525), un *rastiello de rastellar* 1373 (ibid., IV, pág. 346), un *restiello de lino* 1365 (ibid., IV, pág. 344), un *restiello con dos lunas* 1362 (ibid., III, pág. 90). Explica el señor Alvar (pág. 81) la *r* epentética de *restrillar* por influjo de *trillar*. Obsérvese en cambio que no hay ninguna relación directa entre las dos operaciones. Es mucho más probable un cruce con *rastrum* (REWb, 7078) como se observa también en otras regiones (*restriellu, ratriellu* en la provincia de León, *restelo, restrelo* en Galicia, etc.).

*fuso* 'huso' = *nueu fusos de fust* 1380 (ibid., IV, pág. 380).

*demoré* 'aspador de mano', denominación que hasta ahora únicamente había sido registrada en la vertiente Norte de los Pirineos (*Hochpyrenäen*, D, pág. 49, 51), pero que encontramos también en antiguo aragonés: *hun arivador o moret de fust* 1403 (ibid., IV, pág. 525), de origen desconocido. Respecto a *arivador* pueden compararse arag. *aribar* 'aspar', *aribo*, *aribol* 'aspa para hacer en madejas las husadas' (Borao; Pardo Asso) y las variantes catalanas citadas en *Hochpyrenäen*, D, pág. 49.

*devanadera* 'instrumento que sirve para convertir las madejas en ovillos' = *dos debanadores con sus cruces* 1402 (ibid., III, pág. 359) como en ant. cat. *un debanador de lana, dos peus de debanadores de ferre* Inv. Tous (*Estudis Universitaris Catalans*, IV, pág. 139).

*madejas* = *madaxas de lino* 1365 (BAE, IV, pág. 342), *dos madaxas de stopa* 1365 (ibid., IV, 344), 1397 (ibid., 218), *Daquia en tres lliures de lino en madaxas* 1362 (ibid., III, pág. 90), *una madexa de stopa cozida* 1362 (ibid., IV, pág. 210); vasc. *matasa, mataša; mataza; madaša* todavía hoy en Ansó.

*torno*, máquina que sirve para torcer hilos = *hun torno de filar lana con su agulla de fierro* 1403 (ibid., IV, pág. 525), 1362, 1397, 1402 (ibid., IV, págs. 210, 217, 218, 243; III, pág. 359), como en ant.

catalán *un torn ab son banch de filar lana* (Est. Un. Cat., IV, págs. 137, 140), *Dicc. Aguiló*.

F. KRÜGER.

Universidad Nacional de Cuyo.

*Actas de la primera reunión de Toponimia Pirenaica*, Jaca, agosto de 1948; C.S.I.C., Instituto de Estudios Pirenaicos, Zaragoza, 1949; 210 págs.

Las quince comunicaciones cuyo texto forma el volumen de las *Actas* tratan de temas muy diversos.

1. CUESTIONES DE MÉTODO. — C. Battisti, en su *Nota sui metodi di ricerca toponomastica* (págs. 65-69), presenta las observaciones que le suministró su experiencia personal, después de la recolección de materiales para el Diccionario toponomástico Atesino; para cada topónimo se han de notar: el nombre en transcripciones usual y fonética, la indicación del tipo geográfico (casa, bosque...), la situación geográfica exacta, la documentación histórica del nombre, los caracteres geomórficos, los hallazgos arqueológicos, las observaciones históricas (desplazado...) y la etimología. V. García de Diego (*Notas sobre el pirenaico*, págs. 145-147) insiste en la necesidad, para el que quiera dedicarse a la toponimia pirenaica, de conocer los rasgos fonéticos esenciales de esta habla; también será útil estudiar las áreas léxicas típicas de la misma zona. A Griera, en su revista de *La toponimia en el dominio catalán* (págs. 149-157), propone la institución de una oficina destinada a recoger la toponimia y antroponimia del dominio catalán; pero tal organización necesitaría gastos enormes. Entre las obras que menciona, da una importancia particular a los *Orígenes históricos de Cataluña*, de J. Balari y Juvani; resume en unas líneas el contenido de los varios capítulos de esta obra fundamental. Del lado francés, P. Sallenave publica sus *Premiers résultats d'une enquête toponymique dans la vallée d'Ossau* (págs. 181-200). Da detalles sobre las fuentes utilizadas por él desde hace varios años (archivos, mapas antiguos, estudios e informaciones orales); considera como importantísima la colocación exacta del topónimo en el mapa, y sentimos también que los estudios de esta clase carezcan a menudo de ellos; acaba dando como ejemplo una lista abundante de nombres genéricos referentes a la orografía, hidrografía, geología, situación, vegetación, fauna, vida pastoril, etc. Acaba el volumen un cuestionario-tipo de toponimia, aplicado a la localidad de Sangüesa; es de esperar que los investigadores sigan el método riguroso que allí se propone.

2. EL IBÉRICO. — R. Menéndez Pidal trata de «*Javier-Chabbarri*», dos dialectos ibéricos (págs. 1-10). Resulta del estudio de los topónimos compuestos de *eche* o *berri* que debieron de existir dos dialectos ibéricos que diferenciaban los sonidos *ch* africada de *x* fricativa por una parte, y *barri* de *berri* por otra. Consta en el mapa que termina el artículo que al oeste de una línea que pasa aproximadamente por Vergara, Estella y Calahorra, se ha preferido la terminación *barri*, mientras se encuentra *berri* al este. Además, la línea que separa los *eche* (o *che*, *cha*...) al oeste, de los *exe* (o *xe*, *xa*, *je*, *ja*...) al este, pasa a unos cinco kilómetros al este de Arrieta, Aoiz, Tafalla y Calahorra, sin coincidir con la primera. Es difícil trazar un límite exacto entre los tipos estudiados; existe más bien una zona de transición. En un ms. del siglo xviii de la Bibliothéque Nationale de París, se encuentra una lista de pueblos de Navarra. Parece que tenían más extensión las terminaciones en *berri*: el pueblo que modernamente es *Ulibarri* (a unos 20 kil. al N-O de Estella) en que se apoya particularmente Menéndez Pidal pág. 6, y sobre todo pág. 10 al tratar de la repartición entre *iri* y *uli*, se llama *Yriberry* en dicho ms., lo mismo que en el mapa de Hondius de 1630, señalado en mi contribución. Se podrían añadir además los antiguos nombres de población que contengan una u otra palabra; por ejemplo, nuestro ms. dice: «la mesma uilla de *Olite* llamada de otra manera *Erriueri* que quiere decir tierra nueva». Entre los casos de aféresis de la *e*- inicial, Menéndez Pidal incluye *Gea* (cf. *Ejea*), *Jérica* (< *Exe-rica*), *Jaresa*, todos en la zona de *x*. La terminación *-vier* de *Javier[re]* resulta de la diptongación de *berri*.

3. FONÉTICA. — F. Lázaro Carreter trata de  $F > H$ , ¿fenómeno ibérico o romance? (págs. 165-176). Después de exponer la teoría de J. Orr, partidario de una evolución espontánea en el latín románico de *f*- en *h*-, y de una reaparición culta de esta *f*- en casi toda la Rumania, el autor examina, uno tras uno, los puntos del razonamiento del profesor inglés, para refutarlos. La *f*, reciente en el latín, tendió a cargarse de valores fonemáticos y por lo tanto no tenía razón alguna para desaparecer, al contrario. Sólo por el contacto con una lengua que no poseía la *f* pudo verificarse tal evolución, como lo demostró Menéndez Pidal. En cuanto a los topónimos en que la *f*- se hizo *h*- o cero, en la mayoría de los casos se puede atribuir el cambio al bilingüismo franco y románico existente en los territorios en que los señaló J. Orr. Tal es, en resumen, la exposición de F. Lázaro. Es posible que otras razones hayan contribuido a esta evolución. En el sistema fonológico del antiguo español, por causa de la equivalencia de *v* y *b* bilabiales, la *f* se encontró

aislada como labiodental, y a consecuencia de esto, más propensa a evolucionar hacia un grupo de articulaciones vecinas, o a eliminarse. Es notable que en calabrés, donde se dió también la equivalencia *v-b*, la *f*- haya pasado a *h*-; es muy interesante, a este respecto, la interpretación de A. G. Haudricourt y A. G. Juilland en su *Essai pour une histoire structurale du phonétisme français*, París, 1949, pág. 64 y sig.; cf. también lo que decimos más lejos de las consonantes *p*-, *t*- y *d*-.

4. MORFOLOGÍA. — Muy abundante documentación ha reunido P. Aebischer en los *Matériaux médiévaux pour l'étude du suffixe d'origine germanique «-ing» dans les langues de la Péninsule ibérique* (págs. 11-24). Ha sacado sus ejemplos del léxico común y toponomástico de toda la península y del dominio provenzal. El sufijo *-ing*, de probable procedencia germánica, ha sido aplicado muy pronto a radicales románicos; luego se ha extendido al sufijo *-engo*, *-a*, sobre todo en Aragón y, según el modelo del Languedoc, en catalán. Por otra parte, H. Gavel presenta sus *Notes sur les noms de lieux en «-on» dans les Basses-Pyrénées* (págs. 71-75). Los dos valores esenciales de este sufijo son: a) el de diminutivo o, más a menudo, de aumentativo (*uilla + one > Biron*); b) el de derivación, con aplicación particular a la posesión (*Siluanionem > Sauvagnon*, de *Siluanus*).

5. LEXICOLOGÍA. — W.-D. Elcock ha contribuido con un interesantísimo artículo sobre la *Toponimia menor en el Alto Aragón* (págs. 77-118), cuyo prólogo escribió F. Ynduráin, subrayando cuánto provecho puede sacarse del estudio de esta clase de designaciones; el autor mismo señala en la introducción a su lista unos rasgos fonéticos aragoneses y pirenaicos que se notan en los nombres recogidos; éstos pasan de dos mil, y se reparten en partidas y campos, fuentes, puentes, montes, ríos, casas, cuevas, barrios, etc... Es de esperar que se estudie pronto todo el material dado a luz por W.-D. Elcock. Otra lista presenta I. Balaztena en *Toponimia del término de Pamplona* (págs. 59-63). En la lista de pueblos, que tiene la ventaja de indicar las fechas, nótese la substitución de las designaciones *Mutiloa de Yuso* y *Mutiloa de Suso* (1334) por *Baja* y *Alta*. En la vertiente francesa se encuentra *susou* y *jusou* (cf. el artículo de P. Sallenave) y el topónimo *Juzon* (cf. H. Gavel, pág. 72) está compuesto de *jus*; en bearnés, *jus* se aplica a la situación norte, y *sus* a la situación sur, según la topografía del país. En la lista de casas, abunda la terminación *-ena* aplicada a menudo a nombres romances: *Escribanorena*, *Francesena*, *Charlesena* (para la difusión de *Charles* en Navarra y Aragón, cf. M. Alvar, *El habla del Campo de Jaca*, § 80). En una nota sobre *Los topónimos en los mapas antiguos* (págs. 177-

180), hemos insistido en la contribución que se puede esperar de la lectura de los mapas de los siglos XVI y XVII. Fuera de los evidentes errores de impresión, se notan variantes lexicológicas, como el ya aludido *Yriberry*, o etimologías populares cuando el mapa se ha editado en Francia por ejemplo; ayuda además a situar pueblos hoy desaparecidos y cuyo nombre conservan los documentos antiguos.

6. ETIMOLOGÍAS. — M. Alvar estudia los *Nombres de núcleos de población en el alto valle del río Aragón* (págs. 25-34). Los cinco pueblos de este valle remontan a un tipo latino de designaciones. *Aratorés* supone el latín *arator*, de introducción relativamente moderna, ya que en aragonés hubiera dado *Latre* (queda por explicar la utilización en una época tardía de este latinismo); el sufijo *-és*, se conoce como ibérico. *Canfranc* muestra claramente su origen: *campu francu*; las tres formas bajo las que aparece son *Campo franco*, *Campfranch* y *Cafranc*. *Castiello*, por la presencia de *-ll-* y no *-l-* (común en alto-aragonés) no puede ser anterior al siglo X. En *Cenarbe* se reconoce *arbe*, que procede de *arvum* 'prado'; el primer elemento tal vez pueda relacionarse con *Acen-* (cf. *Acenar*, antrop. y *Acín*) y el conjunto significaría «prado de \*Acin» (ant. forma: *Acenarbe*). *Villanúa* no tiene que ver con *Villanueva*; resulta de la asociación de *villano* con el infijo locativo ibérico *-u-*; notemos sin embargo que la forma más antigua es *Villanuga*. En todo su estudio, M. Alvar ha considerado con acierto la historia del topónimo en su relación con las condiciones geográficas e históricas en que pudo desarrollarse. A. Badía Margarit se ha ocupado de *La raíz m a l 'roca' en la toponimia pirenaica catalana* (págs. 35-58). Más de cien topónimos contienen este elemento; lo difícil es determinar cuáles de ellos continúan la raíz preindoeuropea \**m a l*, y cuáles el latín *m a l u s*; la etimología popular, por otra parte, ha contribuido no poco a deformar los nombres. La *Lista alfabética de topónimos formados sobre m a l*, excluyendo los derivados evidentes de *m a l u s*, constituye un repertorio muy útil. Los topónimos de los documentos del reino de Sancho Ramírez, publicados por D. J. Salarrullana y de Dios, han sido clasificados por M. García Blanco en su *Contribución a la toponimia aragonesa medieval* (págs. 119-143), según el origen probable: prerromano (49), románico (118), árabe (9) e indeterminado (117). Se sabe que los topónimos de origen no-latino carecen por lo regular de *-f* (cf. por ej. la lista de C. Corona Baratech, *Toponimia navarra*); el único caso de nombre con *-f*, entre los prerromanos, es *Formi[n]gena*; si bien *-ena* es ibérico, el radical será latino (cf. otros ejemplos de esta composición en el artículo de I. Balaztena). Adviértase además que son escasísimos

los topónimos no-latinos que empiezan por *d-* (ninguno entre los prerromanos y uno indeterminado), por *t-* (ninguno prerromano y cinco indeterminados), y por *p-* (ninguno prerromano y cuatro indeterminados). La lista de C. Corona confirma este hecho; así resulta que son cuatro los fonemas, en posición inicial, que parecen haber desconocido los dialectos ibéricos de esta región; ¿por qué, si se atribuye la desaparición de la *f-* al ibérico, no sufrieron ningún cambio los *d-*, *t-* y *p-*? La posición débil del fonema *f* en el sistema fonológico español, como queda advertido, sería una razón de la modificación notada sólo en él. Para terminar, indiquemos que se encuentran algunas etimologías en *Etnología e historia del Alto Aragón* (págs. 159-163) de A. Irigaray, algo confuso, y en los artículos citados de H. Gavel (unos veinte topónimos en *-on* de los Basses-Pyrénées) y de V. García de Diego (*Aneto*, de *asinellu* > \**Asnet* > *A[h]net*, poco verosímil).

Permitan estas breves notas formarse una idea del valor metodológico y documental de las *Actas* de esta primera reunión de toponimia pirenaica, que deseamos se repita regularmente.

BERNARD POTTIER.

ERICH AUERBACH, *Introduction aux études de philologie romane*. Frankfurt am Main, 1949, 248 págs., en 4° mayor.

Un libro de este género es siempre útil. Cada autor aporta alguna orientación nueva y se adelanta cada vez un poco. La *Introduction* del profesor Auerbach no es parca en aciertos. Sin embargo, la naturaleza misma del libro suscita algunas cuestiones que trataremos de ver más adelante. Antes de nada consideremos el contenido.

Partiendo de los presupuestos iniciales (« La philologie est l'ensemble des activités que s'occupent méthodiquement du langage de l'homme, et des œuvres d'art composées dans ce langage », pág. 9; ... « Une de ses plus anciennes formes [de la philologie], la forme pour ainsi dire classique, et qui jusqu'à ce jour est regardée par beaucoup d'érudits comme la plus noble et la plus authentique, c'est l'édition critique des textes », pág. 9) el libro consta de dos partes: una dedicada a las cuestiones lingüísticas; otra, a las literarias. Pero, como punto previo de partida, hay un análisis inicial dedicado a « la filología y sus diferentes formas » (edición de textos, historia de las ediciones, etc.).

En la misma primera parte, se estudian la naturaleza de la lingüística y se traza un breve bosquejo de su historia (págs. 17-22); en cuanto a su naturaleza, la lingüística ha cambiado totalmente de enfoque en los tiempos modernos; de modo simplista se puede decir que

« la linguistique a pour objet la structure du langage, ce qu'on appelle communément la grammaire » (pág. 15). En el siglo XIX evoluciona. Ya no tiene carácter dogmático: lo cotidiano va a ser objeto importante de su estudio, no se pensará en un valor meramente estático y hará crisis la denominación de « Gramática » que dejará paso a la de « Lingüística » (pág. 16).

El profesor Auerbach ve tres corrientes en la lingüística románica de los últimos cincuenta años: I, tendencia sistemática (Saussure y franco-ginebrinos): no acepta el punto de vista dinámico, sino el estático, y prescinde de la historia. II, tendencia idealista: es de carácter dinámico, historicista, y se relaciona con la creación literaria (« Geistgeschichte »). III, tendencia dialectológica, la más importante por el desarrollo de sus métodos y la riqueza de sus resultados; es de carácter dinámico e historicista. Cada una de estas tres tendencias cuenta con un gran maestro: Saussure, Vossler y Gilliéron, aunque no sean los exclusivos « grandes maestros » de la « última generación »; el profesor Auerbach aduce como ejemplo señero el nombre de Menéndez Pidal, imposible de una clasificación, pero comparable con cualquiera de los anteriores. La fonología no ha tenido repercusión importante en la filología románica y queda fuera del interés del profesor Auerbach.

Después de las páginas dedicadas a la lingüística hay un capítulo consagrado a « las investigaciones literarias »; objeto de esta clase de actividad es la forma de hacer una bibliografía (págs. 22-23), la llamada « crítica estética » o transición a la historia literaria, forma moderna y plena de las parciales manifestaciones anteriores. La crítica estética trataba de fijar reglas para cada uno de los géneros literarios, pero hizo quiebra a finales del siglo XVIII con la tendencia romántica alemana. Al haber dentro de una psicología más compleja todas las tendencias, surgió la historia literaria de los benedictinos de Saint-Maur o del jesuita italiano Tiraboschi, pero sólo a partir del XIX se escribieron historias literarias con ánimo de comprender cada fenómeno y cada época. Las corrientes que Auerbach reconoce en esta suerte de estudios son tres: I, la romántica alemana que veía en las actividades del espíritu una emanación del « Volksgeist » (de Herder y Goethe a Gundolf); II, el positivismo que buscaba el enlace de las ciencias naturales con la literatura (Taine y el socialismo o sociologismo literario) y III, conciliación de las dos tendencias anteriores, según el ejemplo que dió Burckhardt en el siglo pasado. De la conciliación nace lo que el propio Burckhardt llamó « historia de la cultura », sin que ello implique filosofía de la historia ni mística histórica (como pretendieron los cultivadores de la « Geistgeschichte ») (págs. 27-31).

Esta primera parte acaba con un capítulo dedicado a la « explicación de textos », cuyo origen remoto está en la práctica pedagógica de las escuelas y cuya manifestación moderna más insigne es Spitzer. En este mismo sentido deben orientarse las corrientes filosóficas de Croce o Husserl y las artísticas de Wölfflin que coadyuvan a la formación de la actual crítica de textos. Hay que señalar un positivo valor de la obra del profesor Auerbach en esta parte : procura suscitar temas de trabajo para los futuros romanistas.

La segunda parte del libro está dedicada a « Los orígenes de las lenguas románicas » : Se estudian el origen y expansión de Roma ; las peculiaridades del Imperio y la extensión de lo románico. En otro capítulo se analizan los caracteres del latín y la naturaleza del llamado latín vulgar (« El latín vulgar no es una lengua, sino una concepción que comprende las hablas más diferentes », págs. 46-47). Otros capítulos se dedican al cristianismo, a las invasiones y al feudalismo. Hay que pensar que el libro está escrito para estudiantes turcos, pero esto no es bastante para ver manifiesta desproporción entre el capítulo dedicado al cristianismo (el autor lo indica en el prólogo) y cualquiera de los otros. Se echan de menos un análisis de los conceptos *Romania*, *románico*, *romance*, apenas citados en el libro (vid. su pág. 42), un desenvolvimiento de las ideas *sustrato*, *superstrato* y, acaso, *adstrato*, limitadas a unas líneas en las páginas 44-45, y el estudio de las invasiones eslavas. Es poco seguro llamar batalla de Jérez (sic) de la Frontera (pág. 60) a la « pérdida » de España o dar Asturias como foco único de reconquista ; los visogodos (pág. 60) merecen mayor detención, si nos fijamos en las descripciones que se hacen de burgundios, ostrogodos, francos y longobardos. En la página 63, al tratar de las fronteras entre el francés del Norte y el del Sur, no deberían omitirse las teorías del cellismo. Es totalmente inexacta la redacción siguiente : « Depuis le neuvième siècle, les rois des Asturies avançaient vers le sud et regagnaient peu à peu le pays jusqu'au Duero : leur capitale fut Leon, et la région reconquise, la Vieille-Castille (de castellum, place-forte) fut le centre de leur force » (pág. 66) ; lo mismo que es ambiguo decir que al mismo tiempo de estos progresos los francos « avancèrent venant du nord-est » (ib.). No se menciona ninguno de los reinos pirenaicos.

En breve síntesis se estudian las « tendencias de la evolución lingüística » (págs. 71-90). En general son excelentes apuntes en los que sentimos la brevedad. Basta un botón de muestra : el autor se impone el exiguo campo de dos páginas para estudiar las vocales románicas y el de tres para el consonantismo. En cuanto al cuadro de las lenguas neolatinas, sigue a von Wartburg, *Origine des peuples romanes*, pero este

libro ha suscitado diversas críticas, no desdeñables (Dámaso Alonso, Groult, etc.). Alguna vez el autor no acierta: Galicia no es una provincia y no es históricamente exacto que en Galicia se hable portugués (pág. 86). El final del capítulo, líneas últimas de la página 90, peca de generalización excesiva: Galicia o Cataluña han estado políticamente unidas a los otros reinos peninsulares y no han perdido su lengua; por otra parte, si trata de hacer ver — a escolares — la preponderancia de un dialecto sobre los otros y su conversión en lengua literaria, no hay ejemplo más apasionante que el del castellano, no citado por el señor Auerbach. Sería de desear un cuadro de los dialectos románicos.

La tercera parte del libro, « Doctrina general de las épocas literarias », tiene las mismas virtudes que las anteriores: claridad, belleza expositiva y dotes de síntesis. Como falla, cierto descuido en la parte española. Hay un mal de principio: creer que nuestra literatura acabó en Gracián. Supongo que la misma extrañeza le causará a un italiano ver que, por ejemplo, Silvio Pellico no merece ser citado.

En cuanto a la épica (págs. 103-104) el señor Auerbach sigue fielmente a Bédier; pienso que hay alguna otra postura, bien científica por cierto, para explicar los orígenes de la épica. De esta voluntaria limitación del profesor Auerbach derivan inexactitudes como la de pensar que los cantares de gesta son obras de finales del XI o del XII, porque así se hayan conservado. No hay que olvidar las gestas del siglo X de los Infantes de Lara, ni los orígenes de la épica de Menéndez Pidal. Precisamente por no tener esto en cuenta llega a decir, página 130, « il semble aussi que les monastères ont joué en Espagne le même rôle qu'en France dans la formation de l'épopée heroique ».

Hay algunos errores de redacción o de información como el pensar que en la Península Ibérica « les poètes ont composé des vers lyriques en provençal avant d'imiter le style provençal dans leur propre langue maternelle » (pág. 108); que el *Roncesvalles* « fut découvert récemment » (el año 1914 no nos es ya muy reciente); la confusión de la estrofa (cuaderna vía) con el tipo de poesía (mester de clerecía), página 131; decir que el Rimado de Palacio (pág. 132) es « un poème satirique » o que el canciller Ayala escribió una « chronique de son temps » o no citar a Hernando del Pulgar y sí a las *Coplas de Mingo Revulgo* (pág. 133).

En cuanto al Renacimiento, hay unas páginas cariñosas y comprensivas para la historia española de la época (163-164). Sin embargo, no escasean las inexactitudes. Dice, página 164, que « chronologiquement, cette littérature n'appartient plus à la Renaissance, elle ne se développe pleinement que dans la seconde moitié du 16<sup>ème</sup> siècle ». ¿Cómo

explicar entonces a Garcilaso, los Valdés, Guevara o Mexía? Es de total injusticia decir de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa que son « tous deux écrivains fort suggestifs » (pág. 164) y no volver a hablar ni de mística ni ascética, como no sea otra fugaz alusión a San Juan (pág. 165). No es totalmente exacto el señor Auerbach en cuanto a las causas que motivaron la persecución inquisitorial contra Fray Luis de León; no es nada valorar a Herrera diciendo « dont le beau langage mélodieux paraît pourtant presque simple quant on le compare aux vers de la génération suivante » (pág. 165).

En el barroco hay alguna información poco rigurosa: « [Góngora] changea sa manière depuis 1611, probablement sous l'influence de Carrillo » (pág. 166), ideas estas buenas para hace 25 años, no para hoy. ¿Cuándo fué Quevedo « ministre » (pág. 166)? En cuanto a que *La Dorotea* es un « mélange de roman et de drame » (pág. 167) bastaría leer la página 169 del señor Auerbach para saber lo que tiene de cada uno. Es poco afortunada la valoración que se hace de Tirso de Molina (pág. 169) « poète spirituel et un peu extravagant, aimant la satire »; como es desdichado el olvido de Moreto y Rojas Zorrilla. Todavía hay otros olvidos, además de los citados (Valdés, Guevara, dramaturgos, místicos y ascéticos) como los de Fray Luis de Granada, Gil Polo, los historiadores de Indias, Espinel, todo el xviii, todo el xix y lo que va del xx.

La bibliografía, Cuarta Parte, se resiente de algunos olvidos importantes: página 227, *Positivismus und Idealismus in der Sprachwiss.* y *Die Sprache als Schöpfung und Entwicklung* de Vossler; no se citan las traducciones españolas (sólo se aduce la que hizo A. Castro de la *Einführung* de Meyer-Lübke) a pesar de que alguna de ellas es más reciente que otras aducidas por el señor Auerbach, como la del *Latín vulgar* de Grandgent; en los estudios de geografía lingüística convendría citar el nombre de Gilliéron y no olvidar el *AEIŒE* de Bottiglioni (pág. 229). En la página 230 debería aducirse el manualito de Zauner, *Rom. Sprachwiss.* (2 vols.) y en la 231 la *Grammaire prov.* de Anglade. El *Manual de Gram. Hist.* de Menéndez Pidal debe citarse por la 6ª o 7ª ediciones, la 6ª es de 1941, muy anterior al libro que reseñamos; tampoco deben olvidarse los manuales, excelentes, de García de Diego, Oliver Asín y Lapesa sobre gramática histórica o historia lingüística española. Se echan de menos algunas bibliografías lingüísticas románicas, bastante antiguas casi todas, pero hoy, todavía, utilísimas (Anglade, A. Alonso, Wagner, Griera, etc.). Debe ampliarse un poco la serie de las revistas que en el libro se citan; entre las españolas faltan, como más importantes, *Boletín Acad. Esp.*, *Rev. Dial. Tradic.*

*Populares* y entre las catalanas el fundamentalísimo *Butll. Dial. Cat.* (desde 1913), el *Anuari de l'Of. Rom.* No se citan ni la *Revue de Dial. Rom.* ni la *Rev. Ling. Rom.*

Todas las notas anteriores tratan de completar o rectificar algunos puntos del libro que reseño. Con ellas procuro demostrar mi interés por el bello trabajo del señor Auerbach, al mismo tiempo que lamento cierto descuido con que se ha redactado la parte española. El libro se preparó para estudiantes turcos, pero la traducción francesa acercará el manual a escolares de otras muchas naciones y, sobre todo, alemanes (la obra está impresa en Francfort) y franceses. Hay yerros que podrán subsanarse en ediciones sucesivas: el libro merece futuras reimpresiones; por eso la morosidad de esta crítica.

MANUEL ALVAR.

Universidades de Granada y Bonn.

BERTIL MALMBERG, *Études sur la phonétique de l'espagnol parlé en Argentine. Études Romanes de Lund*, X, Lund, 1950, 290 págs.

El profesor Bertil Malmberg publica un extenso e importante estudio dedicado al español hablado en la Argentina. Según advierte en su introducción (pág. 26), no ha intentado una descripción completa y definitiva de la fonética argentina, sino que se ha circunscripto al habla culta de Buenos Aires. Sus observaciones están basadas especialmente en la pronunciación de dos sujetos porteños de ambiente universitario<sup>1</sup> y en trazados quimográficos realizados en el Instituto de Fonética de París con otro estudiante universitario argentino; todo ello contrastado, en lo posible, con lo oído directamente en el mismo ambiente, en la calle, en el café, en el teatro, etc. Breves visitas a Córdoba, Tucumán y Mendoza le han ofrecido elementos de comparación, y a menudo hace referencias al habla rural, tomadas del *Martín Fierro*, y otros poemas gauchescos, de *Don Segundo Sombra*, de las novelas de Benito Lynch, del *Vocabulario y refranero criollo* de Tito Saubidet, de la *Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana*, entre otras obras. Dos discos grabados (Álbum Victor A-24 y 29) y un diálogo leído por otro sujeto completan el material.

En su introducción destaca certeramente las circunstancias históricas que condicionan la fisonomía del Río de la Plata<sup>2</sup> y la situación lin-

<sup>1</sup> Hubiera sido preferible que uno de los sujetos no fuese de origen inglés.

<sup>2</sup> Tal vez pueda revisarse la valoración de lo gauchesco (págs. 20-21). También se le da una importancia que no tiene a la Sociedad Argentina de Estudios Lingüísticos y a la revista *Por nuestro idioma* que difunde sus ideales de nacionalismo lingüístico.

güística actual, especialmente la de Buenos Aires, donde la diversidad de orígenes dificulta el establecimiento de tipos uniformes de pronunciación <sup>1</sup>. Tanto en este capítulo como en el resto del libro, se advierte su preocupación por documentar las observaciones personales con una abundante bibliografía americana y española en la que no falta ningún trabajo fundamental. La descripción fonética comprende el vocalismo (vocales nasalizadas y metafonía vocálica), el consonantismo (con especial referencia al yeísmo, al seseo y a la aspiración de *s* final), la cantidad (duración objetiva, combinatoria, de origen expresivo), el hiato y la sinalefa, el acento espiratorio y la entonación. Cinco textos transcritos con signos fonéticos completan la obra.

Debe reconocerse al autor la dedicación y el empeño con que ha trabajado, su preocupación por recoger el mayor número de datos y por relacionarlos en su interpretación lingüística con todas las zonas de habla española y aun con la Rumania, las grandes dificultades que en estos estudios deben vencerse, mayores aún para un extranjero; todo lo cual valoriza su obra. Sin embargo haré algunas aclaraciones y reparos destinados especialmente a quienes no conocen la lengua de Buenos Aires o no están suficientemente familiarizados con las modalidades hispánicas y americanas, pues quizá les dé el libro una idea no siempre exacta de la pronunciación porteña.

Un primer peligro reside en generalizar observaciones individuales o dar importancia a casos poco frecuentes. El autor declara que sus notas « no presentan la pronunciación argentina, sino cuanto más una pronunciación argentina » y que no ha podido « hacer ninguna estadística sobre la frecuencia de tal o tal tipo de pronunciación » (pág. 26). En general advierte cuándo ciertos sonidos han sido oídos a una sola persona y en qué circunstancias, también reconoce la inseguridad de observaciones ocasionales en las que no se conoce el origen ni el medio cultural de los hablantes (pág. 167), pero como multiplica, innecesariamente a veces, los datos esporádicos, se corre el riesgo de no tener una idea clara de nuestra pronunciación <sup>2</sup>.

Otro escollo lo constituyen los innumerables ruralismos citados. Se traen a colación para ejemplificar ciertas tendencias fonéticas vigentes

<sup>1</sup> A esto hay que agregar otro factor no anotado: el gran número de provincianos que confluyen hacia la capital. Un argentino los localiza en seguida, pero pueden confundir al extranjero que desea estudiar el hablar porteño.

<sup>2</sup> ¿ A qué citar una pronunciación esporádica *frekko* (pág. 167), sin conocer el origen del hablante, para admitir luego (pág. 197) que puede ser ocasional? ¿ Y la *k* de *Ángel ankel* oída una vez en Mendoza (pág. 103)? Ver otros casos individuales en págs. 37, 60, 62, 71, 74, 160, 163, 202.

en España y en América: sin embargo falta a menudo lo que sería más interesante anotar: cuándo se oyen sólo en el campo, cuándo son también propios del habla vulgar de la capital, cuándo alcanzan a las clases cultas o semicultas <sup>1</sup>.

El autor ha compensado en forma notable su falta de conocimiento directo del español peninsular con las descripciones de Navarro Tomás y otros fonetistas <sup>2</sup>. Aun así, no siempre alcanza a comprender ciertos matices. Por ejemplo: cree que en Buenos Aires no existe *a* velar como en español <sup>3</sup>, quizás porque supone en la *a* castellana un grado de velarización que no tiene y que sólo es propio de ciertas formas dialectales o vulgares. Tampoco encuentra las variantes abiertas de la *i* y de la *u* (págs. 31<sup>a</sup> y 45), tal vez porque supone una mayor diferencia entre abiertas y cerradas, en la península. Cabría agregar que también se oye aquí como abierta la *e* precedida de *rr* (*regla*, *remo*) contra lo que opina Bertil Malmberg (pág. 35). Lo que caracteriza nuestro vocalismo es una fijeza menor que la del vocalismo español, y únicamente un trabajo estadístico minucioso puede dar resultados satisfactorios.

Citaremos un caso de transcripción fonética que parece comportar también un error de interpretación de los sonidos. Transcribe con los signos *j* y *w* las semiconsonantes correspondientes cuando se producen en fonética sintáctica, y conserva *j* y *w* en el interior de palabra. «Yo transcribo, pues, *miedo mjédo* pero *mi eje mi éxe*, sin que pueda pretender que una diferencia constante de pronunciación correspondé a esta dife-

<sup>1</sup> ¿Para qué hablar de *naide* (pág. 34), *cuasi* (pág. 78), *agora* (pág. 86), *hi* > *he* (*hi de beber*, *hi de callar*, págs. 42-43) que son propios del campo únicamente? ¿Por qué no indicar que ruralismos como *cambeo*, *apreceo* (pág. 200) no son corrientes en el habla vulgar de la capital? El citarlos junto a *golpiar*, *matiar*, que se oyen aún entre gente culta, puede confundir. Ver págs. 40-44, 48, 74, 79, 86, 88-89, 98, 117-119, 137, 145, 148-149, 171-172, 200-202, 205-206.

<sup>2</sup> Extraña verle afirmar que Navarro Tomás desconoce la nasal labiodental *m̃* (Ver *Manual de pronunciación española*, §§ 12, 110, 89). Tal vez sea error de imprenta su transcripción del sonido de *r* fricativa con el signo *λ*, utilizado también para la *ll* (Ver MALMBERG, pág. 75 y NAVARRO TOMÁS, *Manual*, § 102). Otro error de interpretación se advierte en las págs. 170-171 al citar un pasaje de PEDRO HENRÍQUEZ URREÑA, *El español en Santo Domingo*, págs. 169-170. Desconoce que la acentuación *íbero* (pág. 210) figura en el *Diccionario* de la Real Academia y da como mexicana la acentuación *ojalá* (pág. 211), usada en España y en otros países de América. (Ver *BDH*, I, pág. 363.)

<sup>3</sup> Seguida de *j*, trabada por *l*, en el diptongo *au*, ante *o*. (Ver NAVARRO TOMÁS, *Manual*, § 56.)

rencia de transcripción. He elegido ese procedimiento porque en el primero de los grupos el empleo de **j** fricativa es estable, mientras que en el segundo la pronunciación vacila entre **j** consonante, **ɷ** semivocal e **i** vocal. El empleo constante de **ɷ** en caso de sinéresis en el segundo caso es, pues, una generalización que se ha hecho necesaria por razones prácticas. La cerrazón menos avanzada que creo oír, si no regularmente, al menos a menudo, en los grupos inestables es debida evidentemente a la posibilidad de alternancia entre el hiato y la sinéresis» (págs. 205-206) <sup>1</sup>. Por momentos se creería que el autor piensa en sonidos iguales o muy semejantes aunque utilice signos distintos <sup>2</sup>; en otras circunstancias se nota alguna confusión en el hecho fonético, como el llamar consonantes a las semiconsonantes **j** y **w**, y el suponer que es diferente la pronunciación de estos grupos en el interior de palabra y en fonética sintáctica <sup>3</sup>. El español y el porteño pronuncian en la misma forma el diptongo *ie*, por ejemplo, en *casi enfermo* y en *sientes* <sup>4</sup>. Caso aparte lo constituye el tratamiento de la conjunción *y*. Bertil Malmberg observa acertadamente que cuando el español la trata como consonante, con sonorización de la *s* precedente (*callas y esperas, el juez y el escribano*), aquí no se pronuncia la variante rehilada **ʒ** que sería de *esperar*; pero afirma que se pronuncia una semivocal **ɷ** (pág. 33), cuando lo que se oye es la semiconsonante **j** o a veces la consonante **y** de Castilla y de nuestras provincias del interior <sup>5</sup>.

Con el intento de colaborar agregaré algunos datos y aclararé otros, pues le ha sido imposible al autor fijar áreas de pronunciación o confirmar, a menudo, lo anotado al pasar, en el corto tiempo de que dispuso.

Las áreas de *y* rehilada y de *rr* asibilada no se excluyen, contra lo

<sup>1</sup> Lo mismo puede oscilarse entre el diptongo y el hiato en el interior de palabra. (Ver NAVARRO TOMÁS, *Manual*, § 140 y siguientes.) Malmberg transcribe **tjátro** aunque observe que se oscila entre el hiato y el diptongo con *e* más o menos cerrada (pág. 199) o con *i*.

<sup>2</sup> « Por razones prácticas... me sirvo aquí de **ʒ** y no de **w** que utilizo en *bueno* [**bwéno**], etc. La diferencia que podría haber entre los dos sonidos es casi insignificante » (pág. 46, nota 1).

<sup>3</sup> « En los grupos *-ie-* y *-ue-* veo combinaciones de consonante + vocal. Tanto el español literario como los dialectos americanos conocen también diptongos ascendentes (es decir grupos de semivocales + vocales) gracias a la fonética sintáctica, como lo veremos más adelante » (pág. 58).

<sup>4</sup> Ver págs. 33, 109-110, 198-199, 206-207.

<sup>5</sup> Claro está que sin sonorización de la *s*, la cual se articula plenamente unas veces y otras se aspira.

supuesto por Malmberg (pág. 141). Corrientes, Misiones y Entre Ríos conocen ambos fonemas <sup>1</sup>. La *r* sorda, que no tuvo ocasión de oír, es algo frecuente en posición final absoluta (*¡ qué calor !*). Ha observado bien lo artificial de la reposición de la *ll* en la lectura y en ciertas palabras y ocasiones (en general pronunciada *l j*) <sup>2</sup>. La *y* del Río de la Plata es, según el autor, un sonido semejante a la *j* francesa sin labialización, el cual se convierte a veces en africado y muestra tendencia al ensordecimiento. Anota que sus dos sujetos pronunciaban a menudo con sonoridad imperfecta, pero que él personalmente sólo oyó tres veces un ensordecimiento completo. Como el tema ha sido tratado también por Alonso Zamora Vicente <sup>3</sup>, creo útil agregar otros datos. El ensordecimiento de la *y* es un fenómeno que sólo en estos últimos tiempos ha adquirido difusión entre nosotros. Hace unos años apenas se oía esporádicamente <sup>4</sup> y entonces el habla vulgar se caracterizaba por un rehilamiento más intenso que el del habla culta; en la actualidad la *š* está muy difundida. No tengo la seguridad de que se trate de una pronunciación vulgar que va subiendo a las clases cultas y semi-cultas; parece que está más extendida entre las mujeres que entre los hombres <sup>5</sup>, y que cuando es constante, se da más entre las generaciones jóvenes. No puede decirse que predomine la variante ensordecida

<sup>1</sup> Debo estos datos a la gentileza de Berta E. Vidal de Battini, quien está realizando un estudio completo de la geografía fonética de la Argentina. Pronto publicará sus investigaciones sobre la conservación de la *ll*, que corrigen y precisan las áreas conocidas hasta ahora y citadas también por Malmberg.

<sup>2</sup> Creo que sutaliza demasiado al considerarlo « un medio estilístico importante en la lengua actual » (pág. 153, nota 2).

<sup>3</sup> *Rehilamiento porteño*, en *Fil.*, 1949, I, 1, págs. 5-22.

<sup>4</sup> Esto explica que Amado Alonso y Ángel Rosenblat dijeran en sus notas al libro de Aurelio M. Espinosa, traducido por ellos en 1930: « La pronunciación *ž* se da: en todo el litoral argentino y en el Uruguay con las variantes enfáticas *ž* y *š* » (*BDH*, I, pág. 200, nota 1), porque entonces se oía poco la ensordecida.

<sup>5</sup> Llama la atención que en una escuela industrial de Barracas, zona fabril, los 40 alumnos de un curso empleen sólo el fonema sonoro, mientras que en la Escuela Normal de Lenguas Vivas, uno de los establecimientos de clase social más ilustrada, sobre 20 alumnas 7 usan *ž*, 5 *š*, 5 alternan ambos sonidos con predominio marcado de *š*, 1 con predominio de *ž*, 2 en igual proporción. Resultados semejantes se obtienen en una escuela comercial de mujeres, de ambiente inferior: sobre 27 alumnas, 8 usan *ž*, 6 *š*, en 4 predomina *š*, en 2 *ž*, en 7 se dan igualmente.

en Buenos Aires, aunque está en camino de llegar a ello: muchos alternan ambas pronunciaciones <sup>1</sup>.

El autor dedica especial atención a la aspiración de *s* final, tan común en el habla porteña; es tema complejo que investigaciones posteriores deberán abondar <sup>2</sup>. La pronunciación de los grupos cultos <sup>3</sup> con preferencia por las implosivas sordas (págs. 67 y 75) está bien descrita <sup>4</sup>; lo mismo la frecuente conservación de *x* [ks] ante consonante, por influencia ortográfica. No encuentro en Buenos Aires el sonido intermedio fricativo velar (téxto, en signos fonéticos), que Malmberg cree oír como un esfuerzo de las personas de cierta cultura para indicar con su pronunciación la distinción ortográfica entre *s* y *x* (pág. 82).

Algunos de los capítulos más importantes son los dedicados a la entonación, el acento y la cantidad. Tratan la intensificación de los acentos secundarios, el alargamiento expresivo de las vocales tónicas, la combinación de ambos fenómenos con diferencias de tono, e indican muy acertadamente que la multiplicación de esos recursos « está en tren de perder en la Argentina su carácter especial para transformarse en la pronunciación normal de una vocal acentuada cualquiera » <sup>5</sup>. Las condiciones en que el autor ha trabajado no le han permitido precisar más las circunstancias expresivas y rítmicas en que estos hechos se producen.

ANA MARÍA BARRENECHEA.

<sup>1</sup> Se oyen también las correspondientes africadas  $\overset{\circ}{z}$  y  $\overset{\circ}{s}$  en casos de énfasis y precedidas de *l* y de nasal.

<sup>2</sup> Malmberg supone que sólo aspiran regiones de *s* predorsal (pág. 158). Abundan ejemplos en contra: Toledo, Ciudad Real, Cáceres, gran parte de Badajoz, Murcia, y parte de Andalucía. Cree que no se da la aspiración de *s* final junto con la sonorización (pág. 160), hecho que Zamora Vicente atestigua en Mérida, *El habla de Mérida y sus cercanías*, pág. 21 y sigs. Parece dar más importancia a la vocal precedente que a la consonante siguiente, en cuanto al punto de articulación de la aspirada, pero ocurre lo contrario (pág. 160).

<sup>3</sup> Da excesiva importancia al modo de pronunciar los grupos cultos, del sujeto que le sirve para los trazados quimográficos. El desarrollo de un elemento vocálico entre las consonantes es ocasional, y muestra un afán de corrección o el esfuerzo ante el aparato. En su discusión de ciertas observaciones de A. Alonso y Á. Rosenblat (*BDH*, I, § 169, nota 1) cambia las palabras y los conceptos de los autores. (Ver Malmberg, págs. 84 y 85.)

<sup>4</sup> No habla de la supresión total de la implosiva que se nota aún entre universitarios, ya por su origen extranjero (generalmente italiano), ya por proceder de ambientes humildes y no haberse preocupado de eliminar ese vulgarismo.

<sup>5</sup> Extraña su alusión irónica al idealismo vossleriano, a propósito de un hecho que confirma tan plenamente las ideas del ilustre filólogo alemán (pág. 190).

CHARLES E. KANTY, *American-Spanish Syntax*, 2ª edición. University of Chicago Press, Chicago, 1951, xiv + 467 págs.

La preocupación de los estudiosos estadounidenses por las peculiaridades del español americano es sin duda grande. Una prueba de ello fué la aparición, en 1945, de la *American-Spanish Syntax* de Kanty, obra completísima y cuidada, y lo es más aún su segunda edición aparecida en 1951, notablemente depurada y enriquecida.

Abundante es el material totalmente nuevo. El autor agrega los siguientes capitulillos: *Día lunes* (pág. 24), *Cantamos con él = él y yo cantamos* (págs. 265-266), *A cada nada* (págs. 275-276), *'Para' for 'de'*, *'Para' for 'en'*, *'Para' for 'más'* (pág. 347), *Prepositions omitted before 'que'* (págs. 373-374), *'Lo que' for 'que'*, *'el que'* (pág. 378), *Pero* (pág. 394), *Tras que* (pág. 400), *(Es) capaz que*, *Cuidado*, *¡Pa(ra) nunca!*, *¡Ampe!* (págs. 421-422). Nuevos son también algunos párrafos que amplían o aclaran el contenido de ciertos capítulos (acomodación del gerundio al género, pág. 6; consideraciones sobre el *voseo* en Bolivia, pág. 72; *lo* redundante, pág. 117; colocación del pronombre objeto respecto de subjuntivos exhortativos, pág. 124; usos del imperfecto de subjuntivo en Bolivia, pág. 183; consideraciones sobre *dizque*, pág. 246; consideraciones acerca del uso de *acá*, *allá*, pág. 269; uso de *como* más adjetivo en Colombia, pág. 292; uso de *juntamente = inmediatamente*, pág. 295; uso de comparativos, pág. 310; *jay = no más* en Bolivia, pág. 317; *a = a que [apuesto que]*, posible reducción de *ái (ahí)*, pág. 379; uso de *¿y?* en Bolivia, pág. 402; uso de *cho* y *choy* en Bolivia, pág. 420; uso de la partícula posesiva enclítica *y* o *i* en Bolivia y en el N. O. de la Argentina, pág. 431; y otros de menor importancia). Y no menos abundantes son los ejemplos nuevos, cuya utilidad es innecesario destacar. Pese a la abundancia del material agregado, la paginación ha sido mantenida con alteraciones mínimas a expensas de la supresión de ejemplos repetidos o dudosos y de asuntos reconocidos como inadecuados, como también de la modificación parcial o total de algunos párrafos.

Tanto en las supresiones (5º uso de *no más*, uso de *cabe*, uso de *así*, etc.) como en las correcciones (*voseo* en Venezuela, pág. 79; colocación del pronombre sujeto en Antillas y Venezuela, pág. 125, etc.) y en la inclusión de nuevos materiales, el autor ha seguido prudentemente las sugerencias de publicaciones aparecidas después de 1945 o consultadas con posterioridad a esa fecha y las indicaciones personales de distintos eruditos, pero la investigación y confrontación propias lo han llevado también, y no en pequeña parte, a conclusiones interesantes.

De todo esto es fácil deducir que la *Bibliografía* ha sido considerablemente ampliada y en ella figuran alrededor de cincuenta títulos nuevos, aunque sorprende la ausencia del importante trabajo de Lenz sobre el uso de *mas que* <sup>1</sup>.

Una lectura más detallada me proporciona elementos para algunas observaciones: Pág. 10: 'miedos, iras'. En México parece común, también, la expresión *hacer cóleras* (« no se guardan de *hacer cóleras* » <sup>2</sup>, « yo *hago cóleras* cuando lo escucho » <sup>3</sup>) frente al singular (« *hará una cólera* que ya me parece que lo veo jalándose los cabellos y pateando el suelo » <sup>4</sup>).

Pág. 11: Kany sugiere la comparación con el uso inglés del tipo 'in his twenties', para los numerales referidos a años, a los que se añade una *s*, pero subraya que en el español de América esto es rústico e infrecuente. Sería interesante rastrear más cuidadosamente estos usos. No sé si por impericia de traductor o porque el uso no es extraño al medio, leo en una traducción de Joaquín Díez-Canedo « la revolución literaria de los ochentas » <sup>5</sup> por « la revolución literaria de la penúltima década del siglo XIX ».

Pág. 14: 'palacios' = 'palacio'. Es curioso que los dos ejemplos registrados por Kany como de uso popular y rústico en regiones de España y América se refieran a situaciones semejantes. Tanto el ejemplo de Pereda (« A los palacios del rey ») como el de Draghi Lucero (« ... se fué el mozo a los palacios del rey ... ») parecen fragmentos de narraciones de tipo tradicional, o que imitan lo tradicional. No creo que fuera inútil registrar un texto oral u otro que escapara totalmente a la sospecha de que nos encontramos frente a una fórmula, fijada por la tradición en este tipo de manifestaciones. En Buenos Aires, donde no

<sup>1</sup> RODOLFO LENZ, *Notes de Lexicographie, 1. mas que*, en *RHi*, 1929, tomo LXXVII, págs. 612-628.

<sup>2</sup> FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *El Periquillo Sarniento*, Editorial Maucci ¿ 1901?, tomo I, pág. 56.

<sup>3</sup> IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO, *El Zarco*, Colección Austral, Esp. Calpe, Buenos Aires, 1940, pág. 45.

<sup>4</sup> RAFAEL DELGADO, *La Calandria*, en *Cuatro autores mexicanos*, tomo II, Colec. Panamericana, Jackson, Buenos Aires, 1945, pág. 453.

<sup>5</sup> PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, traducción de Joaquín Díez-Canedo, Biblioteca Americana, núm. 9, Fondo de Cultura Económica, México, 1949, pág. 255. Cf.: « the literary revolution of the eighties » en PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Literary Currents in Hispanic America*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1946, pág. 262.

es común la expresión, no se ha perdido aún la versión de un romance que dice: « Pues me voy muy enojado a los palacios del Rey »<sup>1</sup>, frente a otras que ya recurren al singular: « hacia el palacio del Rey », « al palacio del Rey ».

Pág. 123-124: 'participio pasivo + pronombre enclítico'. El ejemplo correspondiente al Uruguay no parece relacionarse con ninguna de las posibilidades señaladas por Kany; sí, en cambio, con el uso que hacen de la construcción indicada dos autores contemporáneos: « Pensaba la señora que su displicencia provenía de la desilusión causádale por el esposo » (Venezuela)<sup>2</sup>; « ... le preguntaron dónde quedaba el lugar llamádose « Semírames » (Guatemala)<sup>3</sup>.

Pág. 279: 'a chaleco'. Es muy probable que esté relacionado, según supone el autor, con *chaleco de fuerza*, como lo está la expresión *ser un caso de chaleco*, corriente en la Argentina, y que significa merecer la imposición del chaleco de fuerza por diversos motivos (salidas de tono, exageraciones de distinto tipo, etc.). Esta expresión tiene un matiz de benevolencia un poco irónica.

Pág. 282: 'al divino botón'. Por lo general es más enfático que 'al botón'.

Para concluir con estas observaciones sólo faltaría una indicación. La separación tajante en países no parece muy apropiada en el caso del Uruguay y el litoral argentino, que nos proporcionan unidos una zona lingüística única. Esto es menos conveniente aún cuando los ejemplos se toman de autores como Horacio Quiroga y Florencio Sánchez, los cuales, aunque nacidos en el Uruguay, vivieron y realizaron gran parte de su obra en la Argentina.

Ninguna de las observaciones expuestas está dictada por prurito de mera objeción. Comprendemos perfectamente las dificultades implicadas en la investigación de los fenómenos lingüísticos peculiares de los distintos países de la América hispano-hablante. Sólo porque deseamos claridad completa y decisiva en aspectos que nos interesan en forma muy directa, hemos pretendido contribuir, en parte al menos, al esfuerzo de precisión que caracteriza al autor.

EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO.

<sup>1</sup> Véase también, RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Los romances de América y otros estudios*, Colección Austral, Esp. Calpe, Buenos Aires, 1939, págs. 41-43.

<sup>2</sup> ANTONIO ARRÁIZ, *El mar es como un potro (Dámaso Velázquez)*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1950, pág. 183.

<sup>3</sup> MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, *Viento fuerte*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1950, pág. 65.

JOSÉ VICENTE SOLÁ, *Diccionario de regionalismos de Salta (República Argentina)*. Prólogo de Carlos Ibarguren. Introducción del autor. 2ª edición oficial de la provincia de Salta. Buenos Aires, 1950, 366 págs.

La provincia de Salta, parte de una de las regiones argentinas de mayor interés lingüístico, tiene en José Vicente Solá al gran recopilador de su riquísimo caudal léxico. El doctor Solá, profesor de español, ha preparado su *Diccionario* a través de muchos años de una labor entusiasta, minuciosa y tenaz.

La tarea central de esta obra ha sido la de recoger y documentar el habla regional. El autor expone en su *Introducción* que, ante la amenaza de una pérdida irreparable de buena parte del haber lingüístico tradicional, ha « creído oportuno reunir, en un catálogo, vocablos que son de uso familiar y corriente tanto en la ciudad capital como en el vasto territorio de la provincia » (pág. 9).

Los vocablos figuran con todas las acepciones conocidas o averiguadas por el autor, redactadas en forma clara y precisa. Abundan las expresiones lingüísticas, frases, modismos, sentencias, refranes, que, a veces ilustrán las voces estudiadas, pero que generalmente forman parte de la lista dispuesta en orden alfabético, según la letra inicial de la primera palabra. Particular interés ofrecen los datos sobre costumbres, creencias, conocimientos, modos de vida y artes populares que el autor ha consignado oportunamente.

Con evidente cariño y diligencia el doctor Solá ha trabajado en el habla de su provincia nativa. A cuanto de ella posee como bien entrañable, ha añadido los materiales observados en la fuente viva del pueblo, los de los trabajos especiales que precedieron al suyo, publicados o inéditos, y los de la literatura regional (págs. 9-10). Por ello, en este denso volumen podemos apreciar el complejo vocabulario del noroeste argentino, tan abundante de expresiones castizas, de arcaísmos, de americanismos, de regionalismos, como de voces indígenas, en su casi totalidad de origen quichua.

El doctor Solá ha prestado con su *Diccionario de regionalismos de Salta* un gran servicio a la filología hispanoamericana, proporcionando a los especialistas un material léxico muy rico, valorado por ser él su propia lengua materna, y ha cumplido con un deber de patriotismo.

BERTA ELENA VIDAL DE BATTINI.

*Cancionero llamado Flor de la Rosa* en el cual se contienen muchos villancicos y canciones extrañísimas y no vistas. Ahora nuevamente juntado por DANIEL DEVOTO. Con cuatro grabados de Raúl Veroni. Gulab y Aldabador lo imprimieron en Buenos Aires para Losada. Buenos Aires, 1950, 147 págs.

Esta antología, tan hermosa en su aspecto material como en su contenido, sólo se explica y se comprende por un gran amor a la poesía. Su compilador, Daniel Devoto, estudioso de antiguos cancioneros, musicales y poéticos, vocabularios, refraneros, cartapacios, viejas y nuevas antologías, nos ofrece el fruto de sus trabajos en este puro deleite poético de la *Flor de la Rosa* :

Aquellas sierras, madre, altas son de subir :  
 corrían los caños, daban en el torongil.  
 Madre, aquellas sierras llenas son de flores,  
 encima dellas tengo mis amores.

« No hay mejor definición de la poesía que ésta : “poesía es algo de lo que hacen los poetas” », leemos en una de las lecciones de Juan de Mairena. Pues bien, Daniel Devoto ha querido sorprender a la poesía en aquellos momentos mágicos en que nada puede explicarse y sólo cabe celebrar :

¡ No le toques ya más  
 que así es la rosa !

Esta antología reúne pues aquellos brevísimos milagros y sortilegios de la palabra que se encuentran en algunos versos sueltos, seguidillas, villancicos y canciones de la poesía anónima.

« Este cancionero — dice Daniel Devoto — junta algunas galas que, nacidas ayer para nosotros, nos pertenecen desde siempre. Cita incompleta, detención voluntaria o papel milagrosamente rasgado circunscriben la flor perfecta y su color de lumbre ardiente al borde del misterio, tan clara, tan cabal, ya tan intocable » (pág. 14).

Después del cancionero ha puesto Daniel Devoto sus notas, verdadero ejemplo de viva erudición : variantes de los mismos temas, coincidencias, y otras explicaciones filológicas. Sabia disposición tipográfica porque nada distrae en la lectura, el verdadero goce poético. Pero fatalmente toda obra de arte reúne en sí dos aspectos contradictorios : uno absoluto y otro relativo. El primer aspecto, el milagro, lo que no puede explicarse por un orden de cosas ajeno a ella misma lo encontramos en esta *Flor de la Rosa*. Y el otro aspecto está en las notas que nos recuerdan que aun la poesía que aspira a la eternidad y lo

absoluto se apoya ella también en la movilidad del tiempo y en la relatividad de las cosas humanas.

Muy hermosos también son los grabados de Raúl Veroni.

MARÍA VICTORIA PRATI DE FERNÁNDEZ.

DIEGO DE SAN PEDRO, *Obras*, edición, prólogo y notas de Samuel Gili Gaya. Colección *Clásicos Castellanos*, vol. 133. Espasa-Calpe, Madrid, 1950. 252 páginas.

El ilustre investigador y catedrático español, que con su *Tesoro lexicográfico* (en publicación) viene a prestar señalado servicio a cuantos hispanistas esperaban desde hace años un diccionario semejante, publica hoy esta edición pulcramente cuidada. Son las principales obras de aquel oidor del Rey y pretenseo judío: tres en prosa (*Cárcel de amor*, *Tractado de amores de Arnalte e Lucenda*, *Sermón*), el poema *Desprecio de la Fortuna* y veinticinco poesías amorosas. Se omiten sólo la célebre obra devota *Passión trobada*, unos versos pocos decorosos y, como es lógico, la *Égloga pastoral*, hoy perdida, que figura en el *Registro* de Fernando Colón.

Con *Arnalte e Lucenda* y, sobre todo, con la *Cárcel de amor* (lo más valioso de San Pedro) «adquiere forma definitiva la novela sentimental, que lentamente venía elaborándose desde comienzos del siglo xv». El poeta, fino observador psicológico, se vale de un antecedente inmediato, el *Amadís de Gaula*, para edificar el palacio en que Arnalte, lejos del mundo, vive su amor. Utilizando el mismo precedente construye la *cárcel* alegórica donde también Leriano es víctima de su sentimiento.

Gili Gaya considera la *Cárcel de amor* como libro esencialmente medieval, que «sólo muestra la presencia del Renacimiento en ciertos pormenores externos que no modifican el goticismo radical de su espíritu». De acuerdo con Lot-Borodine (*Sur les origines et les fins du service d'amour*), que sigue a Gastón Paris (*Lancelot du lac. Le conte de la charrette*), fija tres principios jerárquicos de los que brota el *servicio de amor*: 1º Reconocimiento de un germen moral en el fondo de todo pensamiento amoroso, 2º Don gratuito y desinteresado de sí mismo, 3º Superioridad absoluta del objeto amado (la dama) sobre el amante. Después de analizar brevemente las formas literarias revestidas en la Edad Media por el amor, concluye que el amor cortés, que desde el siglo xii se había ido infiltrando en los centros más cultos de Europa, se reflejó más tarde en los cancioneros y en los libros de caballerías.

La lejanía inalcanzable en que a veces los enamorados colocan a la mujer suele no consistir, para la primitiva novela sentimental española, en que aquélla sea casada. Ajenos al regodeo jocoso que provocaban en Italia y en Francia los amores adúlteros tratados en ciertas novelas y *fabliaux*, los españoles fincaban la imposibilidad en « el recato, el sentimiento del honor, la prohibición paterna ». El honor identificábase, pues, con la *opinión*, tal como más tarde ocurriría en la escena del siglo xvii.

Sabido es que la *Cárcel de amor* se inspira también, además de en el *Amadís*, en la *Fiametta* de Boccaccio y en la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio; que influyó en *La Celestina*, en las *Novelas ejemplares* y en ciertos capítulos del *Quijote*; que fué traducida a las principales lenguas de Europa (Montaigne la leía en italiano). Acaso la prohibición inquisitorial y las censuras de Luis Vives sirvieron de reclamo para aumentar los innumerables lectores.

Gili Gaya explica cómo, a pesar de que estas dos obras de San Pedro aparecieron casi juntas, en 1491 y 1492, es presumible que la *Cárcel* fuese compuesta y circulara manuscrita mucho antes que *Arnalte e Lucenda*. La « docta petulancia », el hipébaton latinizante, los juegos más o menos pueriles de palabras del *Arnalte*, se van allanando y preparan la madurez estilística de la *Cárcel de amor*.

La *Cárcel de amor* reproduce la edición *princeps* (Sevilla, 1492), habiéndose tenido a la vista la de *Orígenes de la novela* y la de la *Biblioteca hispánica*. Para *Arnalte e Lucenda* se ha utilizado, igualmente, la edición *princeps* (Burgos, 1491), mejorando así la de Foulché-Delbosc, que siguió la imperfecta impresión burgalesa (1522). En todos los textos se conserva la ortografía original (uniformando el uso de las mayúsculas); se acentúa y se puntúa a la moderna.

AUGUSTO CORTINA.

ALDA CROCE Y EUGENIO MELE, *Dos loas famosas y un romance de Simón Herrero*. Suplemento de *Revista Bibliográfica y Documental*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1950.

Los dos ilustres eruditos italianos nos dan a conocer esas tres obras que han encontrado en un pliego suelto de 1624 custodiado en la Biblioteca Nacional de Nápoles. Reúnen las noticias biográficas y bibliográficas sobre Simón Herrero, romancerista y entremesista del primer tercio del siglo xvii. En la Biblioteca Nacional de Madrid (R 2241) hay un pliego suelto de igual contenido que acaso sea el mismo regis-

trado por Gallardo en su *Ensayo*. El largo romance (136 versos) que va a lo último ha pasado a formar parte del acervo tradicional. Conservamos dos versiones inéditas recogidas hace algunos años: una de la provincia de León que acorta el romance, pero la totalidad de sus versos conservan a la letra el pliego suelto donde debió de aprenderlos el recitador. La otra versión oída en la provincia de Zamora tiene al principio versos de Simón Herrero, pero luego se contamina con otro romance de la muerte de Felipe II que conocemos en un pliego suelto de 1600 conservado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo en Santander. La versión de Zamora termina con la escena del viejo romance « Moriros queredes, padre » (sin importarle el cambio de ásonante), que es tradicional entre los judíos de Marruecos. Para la tradición da lo mismo que el moribundo sea uno de los Felipes o Fernando I. Por último, N. Alonso Cortés publicó en (*RHi*, L) un fragmento recogido en la provincia de Burgos. Está también contaminado con el del testamento de Felipe II.

MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL.

ALBERTO TAURO, *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*. Lima. Editorial Huascarán. 1948. 300 págs.

Este libro continúa en parte y con mayor acuciosidad el estudio que sobre nuestra literatura colonial emprendió hace unos años el autor, al tratar el problema de Amarilis.

Los estudios sobre la literatura peruana de los siglos XVI y XVII están aún esperando manos generosas y sabias. Ha habido mucha improvisación en torno de estos temas y todavía debemos remitirnos a cuanto, sin el rigor filológico de nuestra hora, dijeron en la suya José de la Riva Agüero y Luis Alberto Sánchez. Ya hemos insistido en la necesidad de estudiar nuestras letras coloniales (que piden estudios de literatura comparada) a la luz de las corrientes españolas, portuguesas e italianas coetáneas para comprender mejor el proceso de nuestra evolución literaria; por otra parte, esta insistencia no resulta novedad, pues en cierto sentido ya habían reclamado esa asociación, para estudios paralelos, Unamuno, Alfonso Reyes y Levillier. La primera novedad de la obra de Alberto Tauro es la que a ese planteamiento se refiere, aunque, por lo que diremos en seguida, se vea resentido el paralelo por haberse aprovechado sólo algunos elementos, que han llevado al autor a muy discutibles juicios.

El primer capítulo, que es casi de presentación retórica del ambiente,

escapa a nuestro análisis. Recuerda el capítulo siguiente los trajines de la crítica para individualizar a la anónima autora del *Discurso en loor de la poesía*, que se decía « señora principal deste reino, muy versada en la lengua toscana y portuguesa », afirmación ésta que hasta ahora viene descuidando la crítica y que pasa para el propio Tauro inadvertida; cree que a Menéndez y Pelayo le faltó exactitud y penetración cuando tuvo al *Discurso* por « un curioso ensayo de Poética » y repara en la insistencia con que « la anónima insiste en su feminidad ». Para el autor, la ilustración que tanto admiraba Palma en la poetisa anónima « es sólo la cultura mitológica y literaria del Renacimiento » (pág. 26), y entiende que si la identidad de la poetisa no despertó preocupaciones en su siglo fué porque la incógnita « no fué tal, ni en su tiempo, ni entre los hombres de letras con quienes la anónima compartió afanes literarios » (pág. 27). Concedemos aquello de la ilustración mitológica, característica de la época, pero que tiene indudables y ya estudiadas huellas medievales; nos parece aventurado admitir que los contemporáneos conocieron de sobra la identidad de la anónima, porque no hay pruebas que den por ahora asidero a la hipótesis, y el propio Tauro las calla. En cuanto a la inexactitud que se pretende ver en el juicio de Menéndez y Pelayo (muchos de cuyos asertos debemos, sí, revisar a la luz de los nuevos estudios y los modernos procedimientos de la investigación literaria), para quedar demostrada habría requerido que el autor realizara el trabajo de comparación que don Marcelino pedía con el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva <sup>1</sup>.

Desvirtúa el autor las afirmaciones de Palma, afirmando que era dudosa en nuestra Lima del XVII la existencia de « damas que hubiesen aprendido a leer correctamente, y aún a éstas no se les consentía más lectura que la de los libros devotos » y porque « no hubo en los tiempos de la colonia quien, sin prejuicios y con ánimo sereno, acometiera la investigación » (*loc. cit.*). En verdad, esto último no se entiende, pues nada nos había inclinado hasta ahora a pensar en que aquella « erudición mitológica » pudiera confundirse con nuestro actual concepto de la erudición, hermanada con los quehaceres de la investigación. Ejemplos: Gil Polo, Montemayor y Cervantes, entre los anteriores al *Discurso*; y si queremos eruditos, nos atreveríamos a llamar así a

<sup>1</sup> Relegamos ex profeso de la reseña cuanto pueda referirse a este problema, porque él va estudiado en la edición crítica que venimos preparando del *Discurso*, donde analizamos no sólo el problema de la paternidad, sino el de las vinculaciones literarias con las literaturas coetáneas de España, Italia y Portugal.

nuestro Lunarejo, posterior a la anónima, y a Dávalos y Figueroa, contemporáneo de ella.

Seguidamente narra el autor la historia de las atribuciones y se detiene en la hipótesis de Ella Dumbar Temple, favorable a la paternidad de Diego Mexía, atribución que no casa con el entusiasmo con que esta autora estudia la posibilidad de que hubiere mujeres cultas y buenas poetas en la época. El argumento más poderoso de la señora Temple, del que Tauro no participa, se basa en la dificultad de que sea una mujer quien cite a los poetas de la Academia Antártica y conozca sus obras « y las características de cada uno con la minuciosidad de una persona que ha vivido entre ellos, que ha participado en la vida de esa bohemia literaria » (pág. 31). El argumento es discutible, y Tauro lo rebate, aunque sin el rigor crítico que habría sido de desear. Después de analizar los trabajos que en torno del problema de la paternidad del *Discurso* han venido publicando los críticos peruanos, el autor parece congeniar con la opinión de Augusto Tamayo Vargas, que plantea la posibilidad de rastrear la incógnita en la también discutida *Epístola a Belardo* de Amarilis (pág. 41). No alcanza a probarse nada al respecto, con lo que el canto de Amarilis queda, en nuestro sentir, conservando su claro y hasta hoy no dilucidado anonimato.

En seguida publica Tauro el *Discurso* de la anónima. Si bien algunas de las notas con que lo acompaña no parecen ir más allá de una noticia recogida en buenas pero comunes enciclopedias, el texto del *Discurso* es más esmerado que el que publicó años atrás Ventura García Calderón (*RHi*, XXXI), aun cuando omite, privándonos de una edición crítica, algunas de las elisiones que se dan en la edición princeps de 1608, que tenemos a la vista, elisiones que a veces resultan reemplazadas por la contracción actual, y a veces no: sólo el enumerarlas alargaría infructuosamente la reseña. De otro lado, ha resuelto las abreviaturas, reemplazado las eses largas y modernizado la puntuación, con riesgo a ratos de una interpretación clara. Su advertencia de que ha puesto la obra en ortografía moderna no aclara nada: por ejemplo, respeta *conceitos* en el verso 129 y lo reforma en el 126. Ha reincorporado al texto un terceto omitido por García Calderón en la edición de la *Biblioteca de Cultura Peruana* (versos 334 a 336). La más grave errata que notamos es la del verso 794 (pág. 91), que da *raza por rara*.

Algunas de las notas con que acompaña Tauro la edición del *Discurso* merecen comentario y discusión.

Cuando anota (pág. 51) el siguiente terceto (versos 106-109): *Y aquel que en todas ciencias no florece, / i en todas artes no es ejercitado,*

/ *el nombre de Poeta no merece* (fol. 11 r. de la ed. princeps), recuerda Tauro que tales conceptos serán repetidos por Cervantes en el episodio de Don Lorenzo, en casa de Diego de Miranda. La nota tiende a reforzar la tesis que sostendrá el autor capítulo adelante, y la discutiremos oportunamente. Las notas con que ilustra (pág. 59) el terceto que reza: *De los modernos callo a Mantuano, / a Fiera, a Sanazaro, i de jo a Vida, / i al onor de Sevilla Arias Montano* (fol. 14 r., versos 238-240), son dignas de consideración. Piensa Tauro que la anónima se refiere a Battista Mantovano, que vivió de 1448 a 1516; pensamos que mejor casa con la calidad de modernos atribuir esa alusión a Pedro Mantuano, nombrado por Cervantes dos veces en el *Viaje* (caps. IV y VII), y poeta malagueño de nombradía en la época <sup>1</sup>.

· Cuando en el verso 239, se habla de Mantuano, Sannazaro y Fiera, Tauro anota (pág. 59) que el autor del *Discurso* se refiere con toda probabilidad a *Fiera*, « la comedia pastoril de Miguel Ángel, quien, aparte de ser escultor y pintor, llevó a la poesía un fino erotismo y presentó en dicha obra a los vivaces e ingeniosos campesinos de la Toscana ». Añade que la comedia consta de cinco jornadas, de cinco actos cada una. Sí, son cinco las jornadas y cinco los actos de la comedia a que Tauro se refiere. Pero su autor es Miguel Ángel el Joven (1568-1646). La tal comedia fué representada parcialmente en 1619 y sólo vió la luz en 1726; en 1860 volvió a aparecer, anotada por Pietro Fanfani <sup>2</sup>.

Los temas que trata la anónima en los versos 315 a 320 (pág. 64) están ya esbozados en la *Cuestión sobre el honor debido a la poesía* que Lope publica en 1602. Buena parte de la digresión de la anónima (págs. 63-67) sobre el carácter de la poesía entre los antiguos, más que inspirada en Cicerón o en Plutarco, como parece desprenderse de las anotaciones de Tauro, impresiona como bebida en los libros españoles de la época, como podríán ser, entre otros, el *Arte Poética* de Sánchez de Lima (Alcalá, 1580, fols. 24 a 28) o la aludida *Cuestión* de Lope, de donde parece más directamente venir el verso 463: *También se sirve Apolo de leones*.

Los versos 496-498: *I vosotras, antárticas regiones, / también podéis teneros por dichosas, / pues alcançais tan célebres varones*; hacen pensar a Tauro en una expresión ambigua, y no sabe decidirse por si la inten-

<sup>1</sup> Vid. *Viaje*, ed. Schevill-Bonilla, pág. 177; ed. José Toribio Medina, tomo II, págs. 151-155.

<sup>2</sup> Véase *Dizionario Letterario Bompiani*, Milán, 1947, vol. III, artículo *La Fiera*, por el profesor DANIEL MATAJÍA, págs. 389-390.

ción es de elogio a las antárticas regiones o a los poetas americanos. No vemos la ambigüedad, y nos parece muy clara la alusión a las regiones; no hay sino que encadenarlo con el terceto siguiente, en que el relativo *cuyo* establece y aclara el sentido.

El « culto Tasso » del verso 610 nos trae el recuerdo del soneto XXIV de Garcilaso (*Clás. Cast.*, III, 226). Creemos que los versos 585 y 586 merecen todavía detenido estudio; ¿ se referirá al Purgatorio del Alighieri o no será el río Lima de Lusitania llamado en otro tiempo Leteo por los latinos? (Cf. Sánchez de Lima, ed. cit., fol. 68 v.).

Dedica Tauro un capítulo (págs. 92-103) a estudiar las relaciones del *Discurso* con el *Quijote*. De ellas se desprende que Cervantes lo tuvo en cuenta para el desarrollo de las teorías poéticas de que se habla en la aventura del Caballero del Verde Gabán (II, xvi y sigs.). Estamos otra vez en el tan discutido campo de las ideas poéticas cervantinas. Digamos para empezar que muchas de las ideas poéticas de Cervantes que Tauro analiza tienen ya anticipada confesión en *La Galatea* y están todas ellas formadas a la sombra del Pinciano y de Cascales, lo que no significa aceptar la general afirmación de Menéndez y Pelayo, que no supo ver — él, que sabía verlo todo — ideas estéticas propias en Cervantes y afirmó que cuantas se advertían no pasaban de ser « las mismas, exactamente las mismas, que enseñaba cualquier Poética de entonces, así como sus ideas platónicas expuestas en *La Galatea* eran las mismas, exactamente las mismas, que constituían el fondo común del misticismo y de la poesía erótica de su tiempo » (*Ideas Est.*, II, X). Eso no; que Cervantes no estuviera, en cuanto a poesía, a la altura de su prosa, no obstante el esfuerzo con que han pretendido demostrar lo contrario insignes hispanistas, es cosa aceptada y ya muy puesta en razón. Pero que no hay ideas poéticas en Cervantes, nacidas naturalmente a la sombra de Platón, Horacio y Ovidio, mas nutridas en el propio pensamiento cervantino, es también afirmación que necesita más detenido estudio. Esta confrontación a que invita Tauro se rechaza con sólo advertir (y en probarlo hasta la saciedad estamos trabajando ahora que preparamos la edición crítica del *Discurso*) que el modelo del *Canto de Calíope*, con otros que en su hora se dirá, se nota a cada paso en este *Discurso* de la poetisa anónima con más fuerza de la que podríamos imaginar. La obra necesita ser estudiada a la luz del siglo xvi, que es en verdad el siglo en que está metida, y no del xvii, de cuyas corrientes, como que corresponde a los inicios, no alcanza a penetrarse. Actitud renacentista es la que se advierte en esta poetisa americana; razón creemos que tiene Ella Dumbar Temple cuando piensa que el *Discurso* está en completo acuerdo con los ideales y las profor-

mas del XVI, aun cuando cronológicamente corresponda al XVII. Si bastaran dos ejemplos para demostrarlo, nos remitiríamos a los versos 454 y 481, que recogen el tema de la « fama pregonera » y buscaríamos en este terceto la prueba quizá más concluyente: *De ver un prado, un bosque, un arroyuelo, / de oír un pajarito, da motivo / para que el alma se levante al cielo* (versos 679-681).

Termina la obra con breves estudios biográficos sobre algunos de los autores que nombra el *Discurso*; Tauro deja al margen aquéllos sobre quienes no alcanzan los pocos datos a dar una biografía cabal, así como aquellos de sobra conocidos. Respecto de don Antonio Falcón, muy poco es lo que sabemos. Tauro no da solución alguna, aun cuando recoge la opinión de Riva Agüero de que pudiera haber sido « hermano del licenciado aragonés Francisco Falcón ». Añadimos que en el Libro de Cabildos de Lima (tomo XIII, 267-271), aparece un Antonio Falcón, mercader, firmando una petición ante el Cabildo el 25 de mayo de 1599. Y no creemos que tenga relación alguna con el Falcón a que alude Cervantes en el *Canto de Caliope*. Sobre Duarte Fernández (pág. 129), no sabemos qué relación pueda tener con el Duarte Fernández que pasa a Honduras, en 1554, con su mujer y « su hijo Diego de Montoya » (*Cat. Pasaj. a Indias*, 2265). Hubo un Fernández nacido en Lima, que enviudó en 1605, anduvo por Potosí, y se metió fraile en Chile (Medina, *Dic. Biog. Col. Chile*, 304), cuyo nombre ignoramos.

Sobre Pedro de Montes de Oca son largas las noticias que trae Tauro; por ellas habrá que rectificar la fecha que Miró Quesada trae sobre la época en que fué nombrado corregidor de los repartimientos<sup>1</sup>. Montedoca alabó a Clarinda, según recuerda Don Marcelino (*Ant. poes. hisp.*, II, 152 y sigs.), en compañía de Salcedo, de quien recoge Tauro útiles datos para su biografía. Y para terminar, dos agregados más; primero, la misma pregunta sobre Antonio Falcón que hace Miró Quesada en la reseña de este libro (*MdS*, II, 86), y la de si será el poeta Luis Sedeño a quien se nombra en el *Discurso*, y del que Tauro no da noticia alguna, el mismo que en diciembre de 1548, en junio del 49 y en julio del 50 se presenta con distintas peticiones al Cabildo de Lima (*Lib. Cabildos*, III, 13, 131 y 417 respectivamente), o el que el *Catálogo de Pasajeros* (III, 2633) tiene como natural de Valladolid, « hijo de Cristóbal Sedeño y de Juana de Zamudio, soltero », registra

<sup>1</sup> AURELIO MIRÓ QUESADA, *Cervantes, Tirso y el Perú*, Lima, 1949. (Cf. *Fil.*, I, 203-207). Cf. asimismo *La Galatea*, ed. SCHEVILL-BONILLA, II, 339; *Libros de Cabildos de Lima*, VIII, 262-265.

como viniendo al Perú en 1555. El dato es digno de tenerse en cuenta porque quien se presenta en el cabildo limeño es nada menos que Luis Sedeño Zamudio. ¿Quién fué este escribano? ¿Son una misma persona? Ahora somos nosotros los que callamos.

El libro se cierra con un utilísimo índice onomástico, que si no es realmente completo, ofrece la posibilidad de una consulta rápida y provechosa.

LUIS JAIME CISNEROS.

Instituto Riva Agüero, Lima.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

RECTORADO

*Rector* : JULIO V. OTAOLA  
*Vicerrector* : CARLOS M. LASCANO  
*Secretario General* : EMILIO PASINI COSTADOAT  
*Prosecretario General* : J. CÉSAR BARROS MONTERO

FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS SOCIALES

*Decano* : CARLOS M. LASCANO  
*Vicedecano* : LUCIO M. MORENO QUINTANA

FACULTAD DE CIENCIAS MÉDICAS

*Decano* : ROQUE A. IZZO  
*Vicedecano* : DELFOR DEL VALLE

FACULTAD DE CIENCIAS EXACTAS, FÍSICAS Y NATURALES

*Interventor* : JUAN M. RIOJA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*Decano* : FEDERICO A. DAUS  
*Vicedecano* : FRANCISCO NÓVOA

FACULTAD DE AGRONOMÍA Y VETERINARIA

*Decano* : JOSÉ OCHOA  
*Vicedecano* : MANFREDO A. L. REICHART

FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS

*Decano* : JUSTO PASGALI  
*Vicedecano* : EVARISTO R. MEDRANO

FACULTAD DE ODONTOLOGÍA

*Decano* : GUILLERMO A. BIZZOZERO  
*Vicedecano* : RENATO A. J. VIVONE

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

*Decano* : FRANCISCO MONTAGNA  
*Vicedecano* : JORGE RAÚL SPIKA

COLEGIO NACIONAL DE BUENOS AIRES

*Rector* : OSMÁN MOTANO

ESCUELA SUPERIOR DE COMERCIO « CARLOS PELLEGRINI »

*Rector interino* : EVARISTO PIÑÓN FILGUEIRA

MINISTERIO DE EDUCACIÓN  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*Decano* : FEDERICO A. DAUS

*Vicedecano* : FRANCISCO NÓVOA

*Consejeros* : CARLOS JOSÉ BIEDMA, JUAN E. CASSANI, RAÚL HÉCTOR CASTAGNINO,  
JOSÉ R. DESTÉFANO, ALBERTO FREIXAS, LUIS FELIPE GARCÍA DE ONRUBIA,  
FRANCISCO GONZÁLEZ RÍOS, ANTONIO ERNESTO SEBRANO REDONNET, RODOLFO  
J. R. M. TECERA DEL FRANCO.

*Secretario* : ROBERTO COMBETTO

*Prosecretario* : NICOLÁS J. M. BECKER

INSTITUTOS DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE ANTROPOLOGÍA

*Director* : JOSÉ IMBELLONI

SECCIÓN DE ARQUEOLOGÍA

*Director* : EDUARDO CASANOVA

INSTITUTO DE DIDÁCTICA

*Director* : JUAN E. CASSANI

SECCIÓN DE HISTORIA DE LA EDUCACIÓN

*Director* : JUAN C. ZURETTI

INSTITUTO DE ESTÉTICA

*Director* : LUIS JUAN GUERRERO

*Director adscripto* : JOSÉ R. DESTÉFANO

INSTITUTO DE FILOGÍA CLÁSICA

*Director* : ENRIQUE FRANÇOIS

INSTITUTO DE FILOGÍA ROMÁNICA

*Director* : ALONSO ZAMORA VICENTE

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

*Director* : CARLOS ASTRADA

SECCIÓN DE PSICOLOGÍA

*Director* : LUIS FELIPE GARCÍA DE ONRUBIA

**INSTITUTO DE SOCIOLOGÍA**

*Director* : ALFREDO POVIÑA

**INSTITUTO DE GEOGRAFÍA**

*Director* : ROMUALDO ARDISSONE

**SECCIÓN DE ANTROPOGEOGRAFÍA**

(Anexa a la dirección del Instituto)

**SECCIÓN DE GEOGRAFÍA FÍSICA**

*Director* : FERNANDO A. DAUS

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS**

*Director* : DIEGO LUIS MOLINARI

**SECCIÓN ARGENTINA**

(Anexa a la dirección del Instituto)

**SECCIÓN AMERICANA**

*Director* : JOSÉ TORRE REVELLO

**SECCIÓN ESPAÑOLA**

*Director* : CLAUDIO SÁNCHEZ ALBORNOZ

**SECCIÓN DE HISTORIA ANTIGUA Y MEDIEVAL**

*Director* : ALBERTO FREIXAS

**INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA**

*Director* : HOMERO MARIO GUGLIELMINI

**INSTITUTO DE LITERATURA ANGLOGERMÁNICA**

*Director* : JUAN C. PROBST

**INSTITUTO DE LITERATURA CASTELLANA**

*Director* : ÁNGEL J. BATTISTESSA

**INSTITUTO DE LITERATURAS NEOLATINAS**

*Director* : GERARDO MARONE

**SECCIÓN DE LITERATURA IBEROAMERICANA**

*Director* : ANTONIO ERNESTO SERRANO REDONNET

**BIBLIOTECA**

*Director* : AUGUSTO RAÚL CORTAZAR

**REVISTA « LOGOS »**

*Director* : ÁNGEL J. BATTISTESSA

# S U M A R I O

## ARTÍCULOS

RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Murcia y Mortera. Dos topónimos hidrográficos*, pág. 1; DANIEL DEVOTO, *Sobre paremiología musical porteña. Bailes e instrumentos en el habla bonaerense*, pág. 6; ALONSO ZAMORA VICENTE, *Geografía del seseo gallego*, pág. 84; HANS JANNER, *Interpretación románica de « catalán »*, pág. 96.

## NOTAS

D. GAZDARU, *Cuatro cartas de Friedrich Diez a G. I. Ascoli*, pág. 105; EMILIO CARILLA, *Sobre Tejeda y el « Soneto a Santa Rosa de Lima »*, pág. 111; RAÚL MOGLIA, *Dos nombres porteños: Palermo, Retiro*, pág. 115.

## RESEÑAS

MANUEL ALVAR, *Palabras y cosas en la Aezcoa*. ID., *El habla de Oroz-Betelu*. ID., *El habla del Campo de Jaca* (Fritz Krüger), pág. 118; *Actas de la primera reunión de Toponimia Pirenaica*. Jaca, agosto de 1948 (Bernard Pottier), pág. 130; ERICH AUERBACH, *Introduction aux études de philologie romane* (Manuel Alvar), pág. 134; BERTIL MALMBERG, *Études sur la phonétique de l'espagnol parlé en Argentine*. *Études Romanes de Lund* (Ana María Barrenechea), pág. 139; CHARLES E. KANY, *American-Spanish Syntax* (Emma Susana Speratti Piñero), pág. 145; JOSÉ VICENTE SOLÁ, *Diccionario de regionalismos de Salta (República Argentina)* (Berta Elena Vidal de Battini), pág. 148; *Cancionero llamado Flor de la Rosa*, en el cual se contienen muchos villancicos y canciones extrañísimas y no vistas. Ahora nuevamente juntado por DANIEL DEVOTO (María Victoria Prati de Fernández), pág. 149; DIEGO DE SAN PEDRO, *Obras*, edición, prólogo y notas de SAMUEL GILI GAYA (Augusto Cortina) pág. 150; ALDA CROCE y EUGENIO MELE, *Dos loas famosas y un romance de Simón Herrero* (María Goñri de Menéndez Pidal), pág. 151; ALBERTO TAURO, *Esquividad y gloria de la Academia Antártica* (Luis Jaime Cisneros), pág. 152.